3 1761 04466 3631

BIBLIOTECA CALLEJA

PRIMERA SERIE

OBRAS DEL MISMO AUTOR

CERVANTES Y EL ROMANCERO, La Habana, 1917.

HERMANITO MENOR, San José de Costa Rica, 1919 (Colección antológica *El Convirio.*)

TABLA DE VARIANTES EN LAS POESÍAS LÍRICAS DE LA AVELLANEDA [Tomo 6.° de la Edición Nacional del Centenario], La Habana, 1920.

ENSAYOS SENTIMENTALES, Méjico, 1921.

LAS CIEN MEJORES POESÍAS CUBANAS, Madrid, Editorial Reus, 1922.

EN CURSO DE PUBLICACIÓN

ENSAYOS DE LITERATURA ESPAÑOLA

JULIO Y LA TRADICIÓN FRANCISCANA

M.ª CHACÓN Y CALVO

ENSAYOS DE LITERATURA CUBANA

180770
25-5-23

MCMXXII
EDITORIAL "SATURNINO CALLEJA" S.A.
CASA FUNDADA EL AÑO 1876
MADRID

PROPIEDAD
DERECHOS RESERVADOS
PARA TODOS LOS PAÍSES

COPYRIGHT 1922 BY
JOSÉ M.ª CHACÓN Y CALVO

Imp. Martín de los Heros, 65.

A

LA DULCE

Y PIADOSA MEMORIA DE

DON ENRIQUE MAZA Y LEDESMA

MAESTRO

MÍO, DURANTE TRES AÑOS

ENSAYOS DE LITERATURA CUBANA

No han pasado muchos años desde que publiqué en diversas revistas cubanas las monografías que forman este libro. La primera, una conferencia de mis tiempos escolares, apareció en 1913; la última, en 1915. Sin embargo, al recopilar ahora esos trabajos, al someterlos a una cuidadosa revisión, me parece que miro a una época lejana de mi vida, a un pasado tan distante, que tiene ya a mis ojos el valor poético de un recuerdo. Hay una emoción dolorosa en este retorno a los viejos temas, que ayer ocuparon la actividad de nuestro espíritu. Quisiéramos, a cada momento, volver a pensar, con nuestro pensamiento de hoy, lo que ayer pensamos; revivir, con una nueva emoción, aquel estado de sensibilidad, pronto a desvanecerse ante la afirmación erudita o el inflexible juicio de los libros.

Estos temas despiertan muchas voces gratas. Quisiéramos variar la estructura, pero nunca amortiguar nuestro entusiasmo. Nos pesa que el sentimiento de la cordial simpatía aparezca pálido ante el deseo fundamental de la precisión, de la exactitud. De ello sólo puede consolarnos nuestro sincero amor a la verdad.

J. M. CH.

Madrid, 1921.

LOS ORÍGENES DE LA POESÍA CUBANA

En enero de este año acordó la Sociedad Filomática Cubana, celebrar una serie de conferencias sobre nuestra Literatura. La serie comenzó el 8 de febrero y terminó el 17 de marzo, haciéndome el honor la Sociedad de encargarme del desenvolvimiento del primero y del último de los temas propuestos: Orígenes de la Poesía en Cuba y "Ensayos de una Epopeya Indígena".

Siendo las conferencias de esta índole, en primer término, labor de vulgarización, resultaba que, o bien ajustaba mi trabajo a muy cortas proporciones, si no quería pecar de árido y fatigoso en extremo, o, sin preocuparme del cansancio de mi auditorio, entraba de firme en el estudio de las fuentes primeras de la Literatura Cubana, aprovechaba sus más importantes elementos y cumplía así con la más elemental de las disciplinas históricas. No he realizado lo primero, ni sé tampoco si he hecho lo segundo: en este particular, el lector y no yo es quien debe juzgar.

Creo haber realizado una obra honrada, pero no dudo un momento de que esta monografía es incompleta, en conjunto, y deficiente en muchas de sus partes. No he tenido a mi disposición todos los materiales que deseaba, no he encontrado una verdadera

guía bibliográfica; he hallado datos excelentes, pero todos dispersos, todos sin unión alguna. De ahí que mi primera tarea haya sido de sistematización: la primera parte de este trabajo se reduce a agrupar materiales ajenos.

Muchos hechos importantes echará de menos el lector en este ensayo. Unos son debidos a descuidos, que soy el primero en confesar; otros son excluídos de propio intento. Así ocurre con el de la ocupación inglesa de esta Isla.

Casi todas las introducciones a las varias antologías que tenemos de nuestros poetas y prosistas, convienen en conceder transcendental importancia a este acontecimiento memorable. Sin discutir su importancia política, se me antoja peregrino hacer intervenir ese suceso como factor principalísimo en la noble obra de renovación iniciada por el Gobierno del general Las Casas. La obra de este benemérito gobernante encuentran su natural explicación dentro de las tendencias dominantes en la nación española de aquellos tiempos. Fué aquel período de la Historia de España, eminentemnte prosaico, pero de pasmosa actividad científica. Es el siglo de los Montianos y Nasarres, pero también lo es de los Campomanes y Floridablancas, de los Arteagas y Forner. Es el tiempo de las academias y de los liceos, de los cenáculos, de las enconadas luchas literarias, de los institutos y universidades, del paciente análisis y la investigación laboriosa; es el tiempo, en una palabra, del apogeo de la didáctica en todas sus esferas. En el texto se verá que ese carácter eminentemente didáctico pre-

domina por completo entre nosotros. Como el olvido de este período, a no ser por las razones expuestas, constituiría un error muy grave, he creído deber mío sincerarme con el lector en estas líneas.

1.° de octubre de 1913 (1).

(1) Conservo en la reimpresión de este ensayo la advertencia con que lo publiqué, porque expresa su verdadero carácter.

LOS ORÍGENES DE LA POESÍA EN CUBA [1]

> Amar la vida nacional, amarla en todas sus fases históricas, amarla verdadera, profundamente, es condición primera para la dicha y prosperidad del porvenir. La tradición del pensamiento, la herencia de los padres, hay que guardarlas con cuidado y cariño, no divorciándose nunca del pasado.
>
> ARTURO FARINELLI. *Discurso leído en el Ateneo de Madrid la noche del 19 de enero de 1901.*

Señores:

Hay en la vida de los pueblos y nacionalidades libres un factor tan importante, tan capital en su natural desenvolvimento y lógico desarrollo, que bien puede decirse que es la base primera sobre la cual se afianzan todas las instituciones. Este factor es el étnico. No constituye una abstracción, sino realidad fecunda y poderosa, a cuyos pechos se forjan las colectividades y naciones, que interviene en todos sus hechos, que determina todos sus caracteres y persiste aún después de la desaparición de los mismos. Nace siendo un hecho concreto y tangible; es en sus primeros momentos la simple semejanza física de unos hombres, de unas familias, de unos pueblos; luego los cruzamientos, las influencias del medio, las mi-

(1) Conferencia leída en el Instituto de la Habana la noche del 8 de Febrero de 1913.

graciones van borrando las analogías físicas, pero una semejanza espiritual, débil al principio, se afianza, se acentúa, y viene a ser, con el transcurso del tiempo, y teniendo su asiento en la tradición y en la herencia, el carácter determinante, único de la raza. En esta comunidad de espíritu estriba toda la eficacia de la raza. Es lo que la hace sobrevivir a esta civilización, a esta edad, a este pueblo; resistir los rudos embates, los choque sangrientos de otras nacionalidades y gentes; conservar su sello propio y característico. Pueblo que sabe conservar también esta comunión espiritual, pueblo que sabe aumentarla con el caudal exuberante de varios elementos que de consuno le suministran sus tradiciones, su lengua, su religión, gozará de ese mismo privilegio. Amar la raza, afirmar el sentimiento de la raza: he aquí la condición primaria para la libertad y la soberanía de los pueblos.

Entre los diferentes elementos que integran la unidad étnica de un pueblo hay uno que no cede en importancia a otro, salvo, acaso, al sentimiento religioso. Este elemento es el literario. Una literatura propia implica principios estéticos propios, originaria o derivadamente adquiridos por obra de una asimilación perfecta, los que nos conducen a un ideal de belleza claro, bien definido y patrimonio absoluto de ese pueblo. Implica más aún la existencia de una literatura propia, implica una lengua propia, una lengua nacional, elemento éste que, como ha dicho un eminente tratadista de Derecho político,

es la base de todos los demás, pues para que lleguen los hombres a adquirir un modo común de ver y proceder,

es menester que principien por poder entenderse unos a otros (1).

No sólo en esto estriba la importancia de la literatura para la formación de un tipo étnico. Siendo una de las formas que adquiere el ideal estético de un pueblo, y no siendo, al cabo, ese ideal sino una de las manifestaciones del genio metafísico de la raza, de ahí la relación directa que tiene con los eternos principios que rigen al humano entendimiento. Cuando desaparece un pueblo sin que nos deje ninguna manifestación directa de su filosofía, por sus obras literarias podemos reconstruír su pensamiento metafísico, las leyes que le rigieron y hasta determinar sus antecedentes y consecuentes en otros sistemas filosóficos.

De todo esto se deduce que una literatura genuinamente nacional es uno de los signos más característicos de la unidad étnica de un pueblo; su existencia, como hemos visto, no entraña uno, sino diversos componentes de la raza. Donde quiera que aparece, podemos señalar la existencia de un nuevo grupo étnico.

Se comprende, pues, que la formación de una literatura nacional haya sido uno de los ideales constantes de los pueblos que empiezan a vivir vida propia y de libertad política. Ven en ello una garantía inapreciable de su independencia, ya que es el exponente más alto de su individualidad propia. Por eso todo gran movimiento político de liberación, o de consolidación de la libertad de un pueblo, ha

(1) J. W. Burgess. *Ciencia Política.* Tomo I, p. 12. Traducción castellana de *La España Moderna.*

sido siempre precedido de un gran movimiento literario donde se afirma la existencia de ese pueblo con un tipo propio de cultura, con una unidad espiritual clara y definida. Así—y son frases éstas de un finísimo ingenio, gran enemigo de ver en las obras literarias sentido esotérico alguno, y que amó y enalteció a su pueblo como pocos le han amado y enalteció—, el gran movimiento intelectual de Italia, iniciado y seguido por Parini, Alfieri, Balbo, Giorberti, Rosmini, Leopardi, Manzoni y tantos otros, allanó el camino a Cavour, a Víctor Manuel y a Garibaldi y preparó la unidad de Italia. Y los grandes poetas y filósofos alemanes, desde Lessing hasta Hegel, se diría que destilaron de sus pensamientos la esencia y el espíritu que animó a los príncipes de Prusia, a Bismarck y a Moltke" (1).

Sobre si ha tenido nuestro país una literatura nacional, empeñadísima ha sido la contienda, habiendo los más varios pareceres. De un modo absoluto nunca puede afirmarse su existencia, dado que nos falta un elemento esencial en la misma, a saber: la lengua propia, la lengua nacional; pero no cabe negar que las influencias del medio, no las de otras razas o civilizaciones, la han dado ciertos caracteres peculiares que la distinguen de un modo débil, es cierto, pero la distinguen al cabo, de la literatura española.

De algún tiempo a esta parte se vienen observando en la América latina determinadas tendencias a nacionalizar de tal modo sus literaturas, que las ponen

(1) Don Juan Valera, prólogo al *Homenaje* a Menéndez y Pelayo, página 111.

en abierta pugna, no sólo con el espíritu actual de la raza descubridora, sino con la lengua castellana misma, es decir, con su propio y natural medio de expresión. Se aceptan, se siguen a pie juntillas, pero no se asimilan las más extrañas influencias; la clara, flexible y armoniosa lengua castellana se la inficiona con los más exóticos vocablos; giros y construcciones los más raros y caprichosos van desnaturalizando el idioma y corrompiendo, así, todo lo que hay de más noble, de más puro y de más alto en el espíritu de nuestra raza. Así piensan algunos que se individualiza una literatura. ¡Como si pudiera serlo renegar de todo un pasado literario, olvidar los principios lógicos y naturales que presiden a la evolución de un idioma, de un pueblo y de una civilización! Dejando a un lado las funestas consecuencias estéticas de tal obra, no puede negarse que es una labor moralmente malsana y que producirá, a la corta o a la larga, el cese de la vida nacional.

Contra este modo de pensar, que no se limita a ejercer su influjo en tal o cual cenáculo literario, sino que desciende al alma misma de las multitudes, y la modifica en lo que tiene más de íntimo y esencial, toda reacción parece escasa. Y entiendo que uno de los remedios más eficaces para tal dolencia, que también se ha dejado sentir en Cuba de algún modo, aunque con menos bárbaro dominio, es el conocimiento propio del pasado literario de esos pueblos. Así se encontrará que lo que hay más de nacional y típico en los mismos es precisamente aquello que afirma más y más los fueros del idioma y las prerrogativas de la

raza. Que no está el nacionalismo de nuestras literaturas hispanoamericanas en la formación de una jerga salvaje sino en encontrar en nuestro medio ambiente, en nuestra espléndida naturaleza, las notas distintivas para la elaboración de un tipo literario propio. Es, en una palabra, la conciencia de nuestro pasado literario un factor esencialísimo en la formación de nuestras nuevas modalidades artísticas. Al examen de ese pasado se consagra la presente serie de conferencias.

* * *

Se dice, muy generalmente, que no hay una obra fundamental sobre literatura cubana. Esta afirmación, dicha así, sin distinciones de ninguna clase, es de todo punto errónea. La bibliografía de la literatura cubana es, relativamente, una de las más ricas de América. Lo que sucede es que la labor no está en un solo cuerpo, sino esparcida en multitud de libros, revistas, folletos y periódicos. Pero así, en forma de monografías, bien puede decirse que no hay un solo tema de verdadera importancia en nuestra literatura que no haya ocupado la atención de nuestros eruditos e investigadores.

¡Cuánta riqueza de datos, cuántas observaciones acertadísimas no hay, por ejemplo, en los *Apuntes para la Historia de las Letras y de la instrucción pública de la Isla de Cuba,* que escribió, allá por el año 1859, don Antonio Bachiller y Morales, el patriarca de la erudición cubana! Verdad que la obra está algo desunida, que nos entristece el ánimo la

penuria de crítica estética; pero ¿quién negará que se encuentran en ella gérmenes fecundísimos y como en esbozo la historia de nuestras letras? Y Ramón Zambrana, con su estudio sobre *Las épocas de la Poesía en Cuba* (que debe leerse en los Comentarios de don Rafael de Matamoros), y las observaciones de Palma sobre los cantares cubanos y, con mucha anterioridad, los ensayos de Echeverría sobre nuestros historiadores (impresos en *El Plantel* el año de 1838), y por encima de todo esto las Memorias de la Sociedad Económica, comenzadas a publicar en 1793, y la *Revista Bimestre Cubana,* en la que tan buena parte tuvieron José Antonio Saco y Domingo del Monte, son muestras innegables de que sobre la historia literaria de Cuba se habían hecho muy serios esfuerzos aun no transcurrida la primera mitad del siglo XIX.

Sería sobremanera impropio hacer aquí algo como un índice bibliográfico, y más cuando lo que yo pudiera decir sobre la materia está ya excelentemente dicho por nuestros bibliógrafos, sino se vería cuán variados se presentan los estudios de crítica e investigación acerca de nuestra literatura a partir desde la mitad del siglo pasado. Sólo con citar el notable libro de Mitjans sobre nuestro movimiento literario y científico, que es mucho más que lo que su título indica; los penetrantes estudios de Merchán, publicados en el *Repertorio Colombiano,* y algunas de las elocuentes páginas que consagró a la literatura cubana don Manuel Sanguily en sus famosas *Hojas literarias,* se tendrá una idea del florecimiento de es-

tas disciplinas del espíritu en nuestro país durante esa época, de tanta actividad en todas las esferas de la vida, que se inicia al finalizar la guerra de 1868 y concluye en el glorioso período del auge autonomista.

Lo que falta, sí, es una historia sistemática, completa, de la literatura cubana, así como buenas ediciones críticas de la mayoría de nuestros poetas. En este último punto la penuria es vergonzosa. Con decir que las poesías de Rubalcava no han tenido sino una sola edición, la de don Luis Alejandro Baralt, en 1848, se verá claramente el lamentable estado de nuestra bibliografía en esta materia. Y mientras no tengamos ediciones críticas de nuestros poetas, ¿cómo escribir nuestra historia literaria con un método rigurosamente científico?

El método con que habrá de escribirse la Historia de la Literatura Cubana, no podrá ser otro que el comparativo. Ha pasado la época en que se consideraba la obra artística como fruto exclusivo de la fantasía individual; hoy todo se ve como en una íntima y estrecha cadena en la que los factores sociales modifican las tendencias primeras del artista y donde se distinguen elementos de las más varias procedencias. Y la comparación habrá de establecerse principalmente con la Literatura española, ya que la nuestra participa, en muchas de sus partes, de los mismos caracteres que aquélla, y atraviesa por análogas vicisitudes. Tal será el método que en esta serie de conferencias procuraremos seguir. Por eso en nuestro programa aparece, en vez del estudio de una perso-

nalidad aislada, el de determinados grupos; así, verbigracia, el Clasicismo, el Romanticismo, los escritores de costumbres, donde queremos fijar los principios generales que presiden a los mismos y determinar lo que hay en ellos de original y propio o de influencia extraña. Nuestras conferencias no llegan al estudio de ningún contemporáneo, entre otras razones, para que no estorben nuestro recto juicio acontecimientos de que casi hemos sido testigos. Terminarán siempre, poco más o menos, en la Paz del Zanjón, ya que llegar más adelante sería juzgar sucesos de los cuales algunos de sus principales actores viven todavía. Tal es el motivo porque falta el estudio de una de las más importantes manifestaciones de nuestra literatura, la Oratoria, que alcanza su grado más alto de apogeo en el período comprendido entre 1878 y nuestra última guerra de Independencia, y cuyo representante más glorioso, quizás sea el egregio varón cuyo nombre todos, de seguro, tendréis en los labios: don Rafael Montoro.

Perdonad esta introducción larguísima, que he creído necesaria para mostrar algunas de las ventajas que, entre ciertos inconvenientes, tiene el programa que hemos adoptado. Ahora sólo me resta encomendarme a vuestra benevolencia, para entrar de lleno en el estudio de los primeros tanteos de nuestra literatura.

* * *

La generalidad de los eruditos que se ha ocupado

en el estudio de la Literatura cubana, está de acuerdo en no remontar más allá del año 1608 la primera manifestación de nuestra poesía (1).

En el siglo XVI no encontramos nada en este sentido, ya que la obra colonizadora de España en Cuba iba siendo tan lenta que se descuidaban hasta los más materiales intereses. Luego, no quedaba rastro de civilización primitiva, si alguna hubo, y las escasas tradiciones de los siboneyes iban desapareciendo con los individuos de esa raza. Hasta ahora no hay un dato positivo acerca de esta civilización primitiva.

Las noticias de Valdés y Aguirre (2), referentes al viaje fabuloso de Votan a la península yucateca, adonde va a llevar la civilización de nuestros siboneyes, de lo cual deduce dicho escritor que era éste el lugar en que debíamos buscar los restos de la cultura indígena cubana, son pura fantasía que no merece ni discutirse siquiera, después de la seria refutación de Bachiller y Morales (3). Esta total solución de continuidad explica el carácter determinante en nuestras obras literarias desde la fecha que antes

(1) Aurelio Mitjans, *Estudio sobre el movimiento literario y científico de Cuba*, pág. 32, dice que en el siglo XVI, se escribió una obra dramática en Cuba. La noticia es puramente tradicional. Decimos algo de ello al hablar del «Príncipe Jardinero», de Capacho. La primera muestra positiva que tenemos de la literatura cubana es el poema de Balboa. Deben consultarse los preciosos artículos conjeturales del insigne erudito José A. Escoto, *Atisbos de la poesía en Cuba en los siglos XV y XVI*, insertos en el tomo 1.º de la Revista Crítica de la Literatura Cubana.

(2) *Apuntes para la Historia de Cuba Primitiva*, por Fernando Valdés y Aguirre. París, 1859; t. III, f.º 37.

(3) *Apuntes para la Historia de las Letras y la Instrucción Pública en Cuba*, t. II. pág. 149.

apuntamos hasta la aparición de Heredia, que señala evidentemente una nueva fase en la Literatura Patria.

Este carácter, que es de imitación completa, se verá de un modo absoluto en el *Espejo de Paciencia*, poema de Silvestre de Balboa, que es hasta ahora la muestra más antigua de la poesía en Cuba. Sólo se han publicado fragmentos de este poema, repitiendo los eruditos, con ejemplar fidelidad, las noticias y comentarios que sobre ese relato en verso dió el primer escritor que lo examinó por su propia cuenta, don José Antonio Echeverría, en su periódico *El Plantel* (1838) (1).

El poema se conserva de un modo originalísimo: es un verdadero episodio de la inédita *Historia de Cuba y su Catedral* en que ocupó sus años mejores el Obispo Morell de Santa Cruz. Este buen prelado, semejante a los compiladores españoles de las crónicas, juzgó tan veraz, tan fidedigno en todas sus partes *El Espejo de Paciencia* que, cuando llegó el momento de relatar el secuestro del Obispo Fr. Juan de las Cabezas y Altamirano, su antecesor remoto en la mitra, transcribió íntegro el poema de Balboa.

Ciertamente, bajo el aspecto histórico, no lo juzgaba mal el Obispo Santa Cruz: el poema de Balboa tiene todos los caracteres de una crónica, no poé-

---

(1) Cuando por primera vez publiqué mi ensayo sobre los orígenes de la Poesía en Cuba (en *Cuba Contemporánea*, año de 1913) juzgaba como perdido el poema de Balboa, y fundaba todo lo que decía allí sobre el mismo, en las propias noticias de Echeverría. A la amistad de D. Julio Ponce de León, Director del Archivo Nacional de la Habana, debo el conocimiento, no ya del poema de Balboa, sino de la *Historia* de Morell de Santa Cruz.

tica sino rimada, escrupulosa en la narración de los pormenores, minuciosa en la transcripción de nombres propios (todos han de aparecer completos), fidelísima en la cronología. Sin embargo, como obedece el poema a cierta arquitectura clásica, junto al respeto a la verdad minuciosa aparece el elemento de lo sobrenatural y fantástico, expresado en la imprevista irrupción en aquellos lugares de la parte oriental de Cuba (el secuestro del Obispo ocurrió en el puerto de Manzanillo) de las divinidades del mundo olímpico.

El poema está escrito en octavas reales y se divide en dos cantos: el primero se refiere al secuestro, el segundo al rescate. Balboa, en un prólogo "al lector" declara su propósito clásico. "Fingí, dice, *imitando a Horacio* que los dioses marineros viniesen a la nave de Gilberto (el pirata francés Girón) a favorecer al Obispo". Cree el autor en la eficacia moral de su poema: verán los hombres la virtud encumbrada y el pecado abatido. En cuanto al título peregrino de *Espejo de Paciencia,* que dió a su relato, manifiesta que le movió a ello la mucha con que aquel santo Obispo sufrió la prisión. Termina dedicando su poema al Obispo secuestrado.

De Silvestre de Balboa no hay noticias, fuera de las consignadas en su poema y en la Historia de Santa Cruz. En el primero se hace constar su patria y el año en que escribió su relato: "era natural de la isla de Gran Canaria y vecino de Puerto Príncipe". Por la dedicatoria al Obispo (fechada en 30 de julio de 1608) se ve que tenía Balboa fama de poeta entre sus contemporáneos, pues el Obispo lo dijo en cierta oca-

sión "que no había querido hacerle merced de la gracia que Dios le había concedido".

Siguen al prólogo seis sonetos laudatorios. Son los apologistas: Pedro de las Torres Sifontes, vecino de la villa; el alférez Cristóbal de la Coba Machicao, Regidor de la ciudad; Bartolomé Sánchez, Alcalde ordinario; Juan Rodríguez de Sifuentes (1) y Alonso Hernández, el viejo, natural de Canarias. Podemos imaginarnos, al través de estos versos apologéticos, la pequeña tertulia literaria de Balboa. Son sus amigos hombres de armas, que tienen a su cuidado la vigilancia de la villa. No son muchos sus trabajos; cuando han pasado los temores al corsario, se entregan a sus recuerdos. Silvestre de Balboa, muchas noches, en las chozas de tierra y guano, iría avivando entre ellos la memoria del último y más ruidoso suceso. Ellos se acordarían entonces de viejos libros manejados en la niñez: un Horacio, lleno de abreviadas indicaciones escolares, una colección deshojada de *Selectas* latinas, las oraciones de Marco Tulio, quizá alguna comedia de Plauto y, desde luego, las imprescindibles Fábulas de Fedro. También pensarían en libros más asequibles y más íntimamente amados. No les impondrían tanto estos libros; pero se oirían más profundamente, se sentirían más en el corazón: las odas triunfales de Herrera, los versos maliciosos de Alcázar, los romances de Góngora, alguna comedia de Lope. Con los recuerdos nacería el afán *versista*: fué Silvestre de Balboa el de más

(1) Este soneto es de los más divulgados, pues lo transcribió Ramón de Palma en su *Aguinaldo Habanero* (1838).

aliento; pero todos podían haber hecho aquella crónica en verso, todos podían haber rivalizado con él en los recursos mitológicos. Balboa y sus apologistas se confunden en un mismo estéril ejercicio de versificación.

Oigamos el principio del soneto de Alonso Hernández, el viejo:

Hermosas ninfas, que en la fértil Moya,
donde Flora le dió nombre a su estancia...

No se perderá este tono en los restantes sonetos. no se perderá una sola vez en las fatigosas octavas del poeta canario. Escojamos algunas muestras del relato; veamos primero el propósito poético:

Canten los unos el temor y espanto
que causó en Troya el Paladín Preñado,
celebren otros la prisión y el llanto
de Angélica y el loco enamorado,
que yo en mis versos sólo escribo y canto
la prisión de un obispo consagrado,
tan justo, tan benévolo y tan quisto,
que debe ser el sucesor de Cristo (¡ !)

No teme Balboa a lo que pueden obligar ciertas palabras. El Obispo bien *quisto* ha de recordarle los más maravillosos sucesos. Bayamo será la Troya del poeta, Jácome Milanés, el italiano españolizado que había de dejar larga descendencia en nuestra isla, le recordará a Aquiles, y el astuto Ramos emulará la prudencia de Ulises:

Cesen en Dido, basten en Priamo
de sus ojos la líquida corriente,
que nuestra Troya es hoy el Bayamo

humeando a impulsos de traición ardiente,
a los más afligidos cito y llamo,
y hallarán en sus penas el ambiente
de un obispo atribulado y santo,
con que es preciso mitigar el llanto.

Y en medio de los clásicos recuerdos, ¿cómo respeta Balboa la cronología? Citemos toda la octava. porque no hago memoria de nada parecido:

Estaba a la sazón el buen prelado
en esta ilustre villa generosa,
abundando de frutas y ganado,
por sus flores alegre y deleitosa.
Era en el mes de Abril, cuando ya el prado
se esmalta con el lirio y con la rosa (1)
y están Favonio y Flora en su teatro,
año de mil y un seis con cero y cuatro.

Después de este verso no nos encontramos con valor para exigirle nada al buen Balboa. Nos parece asistir a un inocente juego de palabras, y casi nos regocijamos cuando vemos aparecer al grave Obispo entre las ninfas coronadas.

Era cosa de ver las ninfas bellas
coronadas de varias amapolas,
y aquellos semicapros junto a ellas
haciendo diferentes cabriolas.
Danzan con los centauros las más bellas
(2) . . . . . .
suenan marugas, alborques, tamboriles
Fipinaguas y adufes ministriles.
. . . . . .

(1) Nótese la elegancia de algunos versos de Balboa; este, por ejemplo.

(2) Falta aquí un verso, que está en la copia del poema que conserva el Sr. Ponce de León, pero que está ininteligible en mis borradores. Las octavas estaban inéditas. Echeverría, publicó las más *presentables*, que no son, muchas veces, las más características.

De los estanques del contorno
vienen las luminades hermosas,
que casi en el donaire y rico adorno,
quisieron parecer celestes Diosas;
y por regaladísimo soborno,
le traen al buen obispo, entre otras cosas,
de aquellas hiesteas de Masabo,
que no las tengo y siempre las alabo (1).

En ocasiones, hay en el poema alguna animación verbal, así en la revista que pasa Gregorio Ramos a sus gentes:

Iba delante el capitán famoso
con su espada en la cinta, y en la diestra
una lanza, que cuasi competía
con la famosa de oro de Argolía-
Jácome Milanés, que a donde quiera
pudiera parecer con su alabarda,
pasó, y por morrión una montera
de paño azul con una pluma parda.
. . . . . .
A su lado con él, Martín García,
con un chuzo escogido entre cincuenta,
con su pluma de gallo en el sombrero,
más galán que Reinaldos ni Rujero.
Diego con Baltasar de Loremana
pasaron, cada uno con su punta,
gallardos más que el sol por la mañana
cuando sale galán y agua barrunta.
Pisando con furor la tierra llana
donde antes había estado con su yunta,
pasó Pedro Vergara, el de los grillos,
con su aguijada al hombro, y dos cuchillos.
. . . . . .
Luego pasó, con gravedad y paso,

(1) Ya esta octava aparece en Echeverría. El artículo de Echeverría, publicado en *El Plantel* (año de 1838), puede verse reproducido en la Revista de la Biblioteca Nacional de la Habana, t. III, núms. 3-6, 1910.

un mancebo galán, de amor doliente,
criollo del Bayamo, que en la lista
se llamó y escribió Miguel Baptista.

El relato acaba triunfalmente: el negro Salvador, que era de los acompañantes de Gregorio Ramos, mata al pirata francés. Bayamo le recibe con grandes fiestas. Se dan banquetes memorables; el poeta celebra de un modo especial las hicoteas de Masabo "que no las tengo y siempre las alabo".

Bastan estas citas para que comprendamos cuál es el carácter de esta antigua manifestación de las letras cubanas. Se trata de un poema, de un prosaico relato en verso, mejor dicho, hecho a la manera culta. No puede haber así una leve nota de poesía local. El autor se propone como modelo a los poetas épicos de la Edad de oro, que son lo menos épico y nacional de la literatura española, y recurre a los procedimientos mismos de la epopeya clásica: invocación a los dioses del Olimpo, intervención de lo maravilloso pagano, empleo de un estilo que queriendo ser grandilocuente, siguiendo a sus altos modelos, no llega a ser sino declamatorio. Y si los ojos del poeta no ven nada de la tierra cubana, ¿habrá algo de la nativa? Cuando describe Balboa el secuestro del Obispo, parece recordar su tierra:

Y como en la Canaria, en apañadas
acechan cabras ágiles cabreros,
que en los riscos están y en las aguadas,
despuntando la grama en sus oteros;
y estando así paciendo descuidadas
dan de repente en ellas los monteros,
y en el sobresalto que allí influyen,

unas quedan paradas y otras huyen;
así quedaron en la triste Yara.

Cervantes, en su tragedia *Numancia,* (Acto V) trae un pasaje que, en su procedimiento, guarda analogía con el de Balboa:

Cual suelen las ovejas descuidadas,
siendo del fiero lobo acometidas,
andan aquí y allá descarriadas,
con temor de perder las tristes vidas...

No creo, sin embargo, que los versos anteriormente citados sean en Balboa un recuerdo literario. El símil es tan natural, que pudo ocurrírsele al poeta canario sin haber leído a nadie; sin duda fué uno de sus pocos momentos felices. Pero en su desarrollo, en su procedimiento, bien se observa la nota de retoricismo que da carácter a todo el poema. Un retoricismo, por otra parte, limitado, por el pobre léxico del versificador. Quedará como un intento el relato; quedará como una prueba muy significativa. El autor se siente con deseos de imitar a Horacio, lo declara desde el principio, y sigue en su relato el procedimiento mitológico habitual en los poemas similares de su tiempo. Éstos, aunque sean de un valor intrínseco muy discutible, se salvarán parcialmente para las letras, por virtudes de procedimiento, por una belleza exterior, legítima, aunque no la más alta, en toda obra literaria. ¿A Balboa qué podrá salvarlo? Únicamente quizá la inagotable curiosidad de su poema. Se escribe en 1608; mucho tiempo tardará aún la poesía cubana en percibir las notas propias del ambiente nacional.

Pasa todo el siglo XVII y no encontramos otra producción poética escrita en Cuba. Consúltese el erudito *Ensayo de Bibliografía Cubana de los siglos XVII y XVIII*, por D. Carlos M. Trelles, y se verá que los únicos libros que se imprimían de autores cubanos versaban sobre asuntos científicos. Eran casi siempre Relaciones sobre el estado de la Isla y Comentarios sobre Derecho Canónico y Civil. La cultura tenía entonces, y tuvo mucho tiempo después, por base capital el conocimiento del latín, y a esto quedaba reducido el estudio de Humanidades.

El interés que el gobierno y los particulares se tomaron por la enseñanza de este idioma, lo encontramos en dos documentos interesantísimos: el acuerdo tomado por el Cabildo de la Habana el 19 de septiembre de 1603, y otro, el testamento del capitán Francisco de Paradas, otorgado en Santiago de Cuba con fecha 15 de mayo de 1571.

El acuerdo del Ayuntamiento trata (y citamos por Bachiller y Morales) (1) "sobre la *necesidad* de tener un preceptor de gramática que enseñara latín a los hijos y vecinos de la ciudad", acordándose "suplicar a S. M. se le señalara de propios 200 ducados *atento a lo mucho que importa* que lo haya". No se hizo mucho caso de la súplica del Ayuntamiento, pero las Ordenes Religiosas suplieron la falta a medida que se fueron estableciendo. Así consta por otra acta de la Corporación Municipal, donde se dice que la Comunidad de San Agustín había ordenado a uno

(1) *Apuntes para la Historia de las Letras y de la Instrucción Pública de la Isla de Cuba*, t. I, parte II, p. 51-53.

de sus profesores que enseñara a los vecinos, sin retribución ni premio algunos, gramática castellana y los fundamentos de la lengua latina, y que tal cosa veníase haciendo desde el 25 de noviembre de 1613.

El testamento de Paradas, "modelo de beneficencia y generosidad" (frase de Bachiller), instituía la fundación de una Obra-Pía para que se perpetuara el culto de la Religión Católica, construyéndose un templo con tres capellanías para su mejor servicio, en el cual debía darse la enseñanza de la doctrina cristiana y de la lengua latina. Este templo debía edificarse en Bayamo. De modo sea que cuando la Habana presentaba "el aspecto de una aldea llena de tunas bravas y el Ayuntamiento celebraba sus sesiones en casas de paja", se acordaba ya la creación de cátedras de Latinidad; y Bayamo, que no tuvo hasta muy a mediados del siglo pasado una escuela gratuita de instrucción primaria, contaba desde fines del siglo XVI con la enseñanza del latín y los rudimentos de ciencias eclesiásticas.

Esta educación clásica va a informar las pocas poesías que conocemos de D. José Surí y González, nacido, según López Prieto (1), en Santa Clara el año de 1696. ¡Maravilla lo que ocurre con este versificador! Nace en el campo, es de familia pobre, se

---

(1) *Parnaso Cubano*, Introducción, XV. Esta conjetura la pone López Prieto en boca de Manuel Dionisio González, historiador de Santa Clara.

Contemporáneos de Surí y naturales de Santa Clara son Mariano J. de Alba y Monteagudo y D. Lorenzo Martínez. Ambos pertenecen al grupo llamado de los *repentistas*, pero a pesar de esto y de llamarse copleros, tienen poco de espontáneos y siguen, aunque de lejos, a Surí, en lo retorcido y alambicado de la frase.

dedica a las faenas agrícolas; de modo que pocos como él podían haber dado una nota típica a nuestra poesía, ya que ninguno estaba tan en contacto con la espléndida naturaleza americana. Pero no se inspira en ella, parece desconocerla, y va a cantar en versos estruendosos la Purísima Concepción de la Madre del Verbo, o su fingido amor a Udeliquia, que no se sabe si es pastora o ninfa peregrina de los contornos de su hacienda. Pudo ser un poeta popular, y no fué sino un insoportable pseudoclásico.

Palabras altisonantes, figuras forzadas, símiles impropios, y, por encima de todo, una vulgaridad inmensa en las ideas y una falsedad manifiesta en los sentimientos del poeta, son los caracteres de estos versos, que trata con benevolencia suma el Sr. López Prieto al reproducir algunos en su celebrada Introducción al Parnaso Cubano. Citaré precisamente aquéllos que López Prieto da como muestra, para que se juzgue de la verdad de mis afirmaciones.

Comienzo de la Oda a la Purísima Concepción:

En los éxtasis de Patmos
Juan Aguila caudalosa,
la gran ciudad del Empireo,
vió y describe de esta forma.
Los fundamentos del muro
eran de piedras preciosas:
jaspe, zafiros, topacio,
esmeralda y caledonia,
de crisólito y berilo,
sardio, jacinto, sardonia,
crisopacio y ametisto,
de estructura cuadrilonga,
reducidas doce puertas
tenía la ciudad hermosa:

tres a Oriente, tres al Austro,
tres a Occidente y al Boreas;
un querubín cada puerta
guardaba, y la ciudad toda
era de oro acrisolado,
cristalino y sin escoria.
Doce raras margaritas
eran las puertas vistosas;
y para que todos entren,
abiertas a todas horas
del día que en tal ciudad
no habrá noche tenebrosa,
ni entrará cosa manchada,
porque tal comercio estorban
los valientes capitanes
de las invencibles tropas
que defienden el recinto
de esta ciudad portentosa.

Aún hay más hinchazón y aparato en estas estrofas dirigidas a Udeliquia:

¿No habéis visto cuando el Ponto
fugaz aquilón altera,
que en promontorios de nácar
ondas cerúleas bosteza,
como amenazando ruina
a toda la faz terrena,
que entre Caribdis y Scila
los tritones y nereidas
a bordo de los fluctuantes
trágico faro fomentan?

Todo aquí, buen gusto, versificación y lógica gramatical, es desgraciadísimo. Este poeta, según nos cuenta Manuel D. González (1). tuvo tan buen éxito con sus versos. que abandonó las rudas faenas agrí-

(1) Cita de López Prieto, *Historia de Villaclara*, por M. Dionisio González.

colas para consagrarse al grave ejercicio de la Medicina. Parece que no tenía título alguno, por lo que fué denunciado al Protomedicato, siendo llamado a la Habana de orden del capitán general. Como medio de defensa escribió un tratado en verso sobre Medicina, el que fué tan del gusto del Tribunal, que se le otorgó en seguida el título de médico y farmacéutico. Esto prueba, por lo menos, que no era muy fino y depurado el gusto entre la gente de toga por aquella época.

***

A medida que adelanta el siglo XVIII, el prosaísmo será la nota dominante en nuestros poetas. Esta hinchazón que hemos visto hace un momento, va a tornarse en un estilo pedestre y ramplón. La fábula y el epigrama serán los principales géneros que se cultiven, y un criterio práctico y utilitario de la vida los inspirará. La cultura va a sufrir modificaciones transcendentales que prepararán una nueva época a nuestra poesía. Es un período de transición artística en que las tendencias no están bien definidas. No obstante, la concepción del arte es pobre y estrecha. La clásica antigüedad sigue interpretándose torcidamente. El clasicismo se ve a través de Boileau y de sus partidarios españoles, es decir, que es un clasicismo convencional el que impera. El elemento descriptivo sigue siendo escaso. Nada nos indica que estamos a unas cuantas leguas de España. La naturaleza a nadie inspira. Esto que se afirma de la

generalidad de los poetas artísticos, ¿puede decirse de la poesía popular? Es más, ¿tenemos en Cuba una poesía popular? Ardua cuestión es ésta, irresoluble hasta que no se investigue con verdadero rigorismo científico nuestro caudal folklórico.

El estudio del folk-lore cubano está por hacer. Se ha negado hasta que exista. Recientemente nuestra Academia Nacional de Artes y Letras abrió un Concurso, a fin de satisfacer una solicitud hecha desde Alemania, para premiar el mejor cuento de carácter popular. No hay que decir que el concurso quedó desierto. En cambio, los alemanes e ingleses tienen desde hace años nutridas colecciones de cuentos recogidos entre los zulús (1).

Por eso, si no sabemos todavía lo que tenemos en esta materia, ¿cómo vamos a determinar sus caracteres ni a fijar su cronología?

A poco que se estudie nuestro folk-lore, se descubren en el mismo tres elementos diversos: el indígena, el africano y el español. El primero casi siempre se encuentra confundido con el tercero, y se manifiesta principalmente en los cantares y romances; el segundo le hallamos en narraciones ajenas casi siempre al arte, importantes únicamente para estudiar el estado de algunas de nuestras clases sociales, y el tercero persiste en nuestra poesía a través de varios cantares y de tres o cuatro romances de los llamados viejos y que cantan nuestros niños en corros. Impórtanos principalmente ahora estudiar las manifes-

(1) Por ejemplo, la excelente del Rvdo. Enrique Callaway: *Nursery tales. Traditions and histories of the Zulus*. (Natal, 1866).

taciones del primero de estos elementos, o sea nuestros cantares y romances. Ninguno parece remontarse más allá del siglo XIX. Esto no quiere decir que antes no se conociesen; pero como se conservan por la tradición oral, de ahí que cada época los adultere a su antojo. Son eminentemente líricos, girando siempre sobre un mismo tema: el amor. No tienen uno de los caracteres que más se da en la poesía popular: la espontaneidad, la ausencia de todo retoricismo. Son, por el contrario, artificiosos, llenos de reminiscencias cultas, con un lenguaje hinchado y ampuloso. Luego hay una mezcla insufrible de términos clásicos y criollismos. Cuando alguno llega a admirarnos, no es por lo que haya en él de típicamente nacional, sino por el fino artificio de la composición. Recuérdese la conocida cuarteta:

Vestida de azul saliste
a competir con el cielo,
que también hay en el suelo
cielo que de azul se viste.

Se ha dicho que nuestro metro nacional es la décima. Es, en efecto, el que más abunda en nuestros campos, mas ¡cuán poco sabor típico encontramos en ella! Don Ramón de Palma, que era entusiasta por todo género de poesía popular y aun vulgar, llega a decir que ha encontrado muchísimas formadas principalmente por nombres de comedias españolas y llenas de versos de antiguos autores castellanos (1). Si esto es nacionalismo, no cabe duda que es un género

(1) Ramón de Palma, *Cantares Cubanos*. (Revista de la Habana, año 1854, tomo 3.°, pág. 296).

muy extraño de nacionalismo. Lo que sucede es que se confunde la poesía con la música. Como esas décimas se cantan y, según los entendidos en estas materias, la tonada que las acompaña tiene mucho de cubana, se ha creído lo mismo de la poesía.

No se crea, por lo que hemos dicho, que negamos la existencia de una poesía muy propia de nuestros campos; lo que negámos es que ésta tenga caracteres de popular, y mucho menos que sea un elemento completamente nacional en nuestra Literatura. Es poesía artística o artística vulgarizada, o vulgar tan sólo.

Quizás una exploración detenida por nuestro folklore, como de seguro debe haberla hecho la doctora Carolina Poncet para su inédita tesis acerca de los Romances cubanos, modifique nuestro juicio formado principalmente sobre el ensayo de recopilación de D. Ramón de Palma. Hasta ahora, por lo que hemos podido investigar por nuestra cuenta, nada ha hecho que cambiemos de modo de pensar, que es, en definitiva, el mismo de Palma y de la mayoría de los que se han ocupado en estas cosas. Cuando hallamos algo de alto valor estético y de franco sabor popular, vemos con tristeza que más que patrimonio nuestro, es patrimonio de otras literaturas. Tal nos ha ocurrido con los romances de Santa Catalina, del Marinerito, de la Mañana de San Simón, que no son sino viejos romances castellanos, que por caso raro conserva nuestra tradición oral. Entonces, ¿dónde está el elemento indígena, local que decíamos antes que se hallaba en nuestras canciones y roman-

ces? Entiendo, dejando a un lado la música, que en algunos criollismos y en las pocas descripciones de nuestros campos. Así, verbigracia, en los últimos versos de esta cuarteta:

Selvas, riscos, montes, prados,
me acompañan a sentir,
llegándome a conferir
sus aromas con agrado.

Lo mismo que en la glosa siguiente, donde notamos la corruptela del verbo ver. Adviértase, de paso, que la cuarteta que se glosa es un cantar español, y como tal lo inserta D. Francisco Rodríguez Marín en su admirable colección (1):

Debajo de un limón verde
un pajarillo cantó.
Cante quien amores tiene,
que algún día cantaré yo.
Vide un jardín delicado
lleno de galantes flores,
y en él vide mil primores
y vi un clavel encarnado;
había un lirio morado,
y un gusano que lo muerde
para que mi amor recuerde
cuando al llegar yo pasito
vi cantar un pajarito
debajo de un limón verde.

Y ya que hemos citado algunos versos de nuestros cantares, queremos transcribir una linda cuarteta, que por su delicadeza es la flor y nata de los cantares artísticos:

---

(1) *Cantos Populares Españoles*, recogidos e ilustrados por F. R. Marín. Tipografía de F. Alvarez. Sevilla, 1882. T. 2. p. 167.

Eres un granito de oro,
una perla dibujada;
eres aquel pajarillo
que canta de madrugada.

a la que sólo puede compararse aquella primorosa quintilla que improvisó a doña Luisa Calvo el vate Abreu, y que tan conocida es de todos:

Ese lunar, bella Luisa,
vale un mundo, vale dos;
y si lo anima tu risa,
vale cuanto se divisa
entre los hombres y Dios (1).

Por desgracia estos versos, que si no son populares son artísticos vulgarizados, abundan poco entre nosotros. Lo que más a menudo encontramos son retruécanos tan desagradables como éstos, dignos del vulgarísimo Poveda:

Si tus ojos tienen niñas,
y esas niñas tienen ojos,
esos ojos y esas niñas
son las niñas de tus ojos.

Como se habrá notado, no nos suministran estos cantares ni un solo dato para fijar su cronología. La falta absoluta de los elementos tradicionales e histó-

(1) Esta doña Luisa Calvo fué después la esposa del poeta Foxá El vate Abreu, uno de nuestros mejores poetas repentistas, improvisó esa quintilla en una comida que doña Josefa Beitia, Marquesa Viuda de Monte Hermoso, dió en su palacio de San Antonio de los Baños (los Marqueses de Monte Hermoso eran señores de horca y cuchillo de esta villa) a varias familias de la más rancia aristocracia cubana (la de Ignacio Calvo, la de Catalina de Cárdenas, la de los Condes de Casa Bayona, etc.) que habían ido de la Habana a la inauguración del camino de hierro. San Antonio celebró con magnificencia este hecho importantísimo con tres días de fiestas reales, y el vate Abreu hizo espléndidos negocios con sus improvisaciones.

ricos, es la causa de esta ignorancia en cuanto a la fecha de los mismos. Solamente puede señalarse la época en que se extienden más y se vulgarizan por toda la isla, a saber: la comprendida de 1820 a 1850, o sea cuando más se fomentan nuestros ingenios y viene a considerarse la industria azucarera como la principal fuente de riqueza del país. Si por analogía quisiéramos aplicar a los cantares y romances cubanos de esta época, que venimos estudiando, los mismos caracteres que a los recopilados por Palma, llegaríamos a la conclusión siguiente: Que las tendencias pseudoclásicas que encontramos en nuestros poetas artísticos, también se da en los poetas del pueblo. Vemos, pues, por todas partes una ausencia completa del elemento local.

* * *

La fundación de la Universidad y la del Real Colegio de San Carlos, son acontecimientos de capital importancia en la cultura cubana del siglo XVII. Influyen en el terreno científico y en el literario, vigorizan el carácter de nuestros antepasados e inician nuevas tendencias del espíritu que han de germinar después en grandes y fecundos hechos.

Reseñaremos con la mayor brevedad a qué planes obedecían y cuáles eran los propósitos que animaban a dichas instituciones.

Por bula de Inocencio XIII, expedida el 12 de septiembre de 1721, se autorizó a los PP. Dominicos del convento de San Juan de Letrán, para crear

una Universidad análoga a la de Santo Domingo en la Isla Española.

El 5 de enero de 1727, el Consejo de Indias dió su autorización para el establecimiento de la misma. En 1728 se celebraba su pública apertura, donde Fr. José Rodríguez (a) *Capacho*, hizo gala de su festivo ingenio vejando finamente a los doctores, maestros y alumnos (1).

Las facultades que debían enseñarse eran:

Teología. Cánones. Leyes. Medicina. Artes (Filosofía). Matemáticas. Retórica. Gramática.

Hubo un gravísimo error en adoptar para la enseñanza el mismo método que el de la Universidad de Santo Domingo, dado que ésta obedecía a necesidades propias del siglo XVI, fecha de su fundación, muy distintas a las del tiempo en que se creaba la nuestra. A esto obedece el exclusivismo que imperó en el estudio de la filosofía, la escasa importancia dada a las ciencias experimentales y el dominio absoluto ejercido en todas las disciplinas del espíritu por el escolasticismo. Se decía que se explicaba la filosofía de Aristóteles (el filósofo, como le llamaban por antonomasia), y lo cierto era que se le conocía no ya interpretado por el más alto representante de la Escolástica, el angélico Santo Tomás, cuya filosofía inspira en nuestros mismos días nuevos y profundos libros, sino por obscuros discípulos, que extremando el rigor de método del maestro, llegaban a una tota!

---

(1) Bachiller y Morales. Obra citada, tomo I, p. 138-160.

confusión en las ideas, a fuerza de silogismos sutiles y de logomaquias sin cuento.

Así, apenas creada empiezan las tentativas de reforma. En todas ellas se observa un sentido práctico; por eso comienzan por los estudios científicos. El 15 de septiembre de 1761, Fr. Juan Chacón, rector de la escuela, influenciado por el teatro crítico de Feijóo, eleva a S. M. una razonada súplica para que se cree una cátedra de Física experimental. La súplica se resuelve desfavorablemente, pero se erigen otras nuevas cátedras de Matemáticas (1). Mas las reformas en el método de enseñanza no debían venir sino más tarde y obedeciendo a influencias de otra índole.

Y no cabe duda que tuvo buena parte en ella el Real Colegio de San Carlos, cuyos estatutos, en cuanto a disciplina intelectual se refiere, representaban un espíritu amplísimo y un criterio filosófico bien distinto del que imperaba en la Universidad. No era entonces un Seminario, sino una institución en que se estudiaban, además de las Ciencias eclesiásticas, las facultades de Derecho y Ciencias exactas.

La enseñanza de la Filosofía se distinguió siempre por su animadversión manifiesta hacia el método escolástico. Se permitió la entrada en el Colegio a catedráticos seculares, y al punto comenzaron los mismos a incitar a la Universidad a que siguiera igual conducta. Hubo una verdadera lucha entre la orden de Santo Domingo y el Colegio, llevando éste siem-

(1) Bachiller. Tomo I, Parte II, p. 165.

pre la simpatía, no sólo de la Sociedad Económica, sino del obispo Espada. El padre Caballero, en junta magna de la Económica, hablaba de la necesidad imperiosa (1) de una reforma radical en la enseñanza Universitaria, diciendo entre otras cosas:

El sistema actual de la enseñanza pública, retarda y embaraza los progresos de las artes y la Ciencia, resiste el establecimiento de otras nuevas y por consiguiente en nada favorece las tentativas y ensayos de nuestra clase. . ¿Qué recursos le quedan a un maestro, por iluminado que sea, a quien se le manda a enseñar la latinidad por un escrito del siglo de hierro o jurar ciegamente por las palabras de Aristóteles?

Aquí, en estas palabras del sabio sacerdote, ya están como en gérmenes los principios de libertad filosófica y de profunda tolerancia que iban a presidir su curso de Filosofía Ecléctica.

Tales eran los maestros del colegio de San Carlos, tales las tendencias de su enseñanza. La generación de los Saco, Varela y Luz iba a salir de allí.

Las reformas intentadas por los maestros de la Universidad, y las llevadas a término por los del Colegio de San Carlos, encontraron siempre patronizador entusiasta en la Sociedad Económica, institución que, como ha dicho uno de sus historiadores, ha dejado escrito su nombre en todas las innovaciones del país. Dividida en varias secciones, pudo desde su creación, debida al benemérito general Las Casas, tomar parte activa en todas las empresas de cultura. Hemos visto que allí es donde primero se

(1) Bachiller. Obra citada. Tomo I, Parte II, p. 166.

discuten las reformas del P. Caballero, y de donde recibe el Colegio de San Carlos los primeros alientos para continuar en sus tendencias de tolerancia filosófica y en su lucha antiescolástica con la Universidad; y aunque sus fines primordiales eran más educativos que puramente literarios, no cabe duda que con la publicación del primer tomo de sus memorias y con las tentativas de editar algunas obras de nuestros antiguos historiadores, echa las bases de los estudios de erudición cubana.

La imprenta, introducida en la Habana por el francés Carlos Habré, según las conjeturas más probables, en 1723 (1), estaba todavía en un estado rudimentario; pues bien: la Sociedad colaborará con el insigne Las Casas en la fundación de los primeros periódicos y la imprenta comenzará a dar señales de una vida activa. En 1782 se publica (aun la Sociedad no se había fundado) la *Gazeta de la Havana* (2), periódico meramente de anuncios, y a los ocho años, el 30 de octubre de 1790, según conjetura de don José Toribio Medina, o el 24 de ese mes, según se desprende del informe de Caballero, merced a los entusiasmos de Las Casas, se funda el célebre *Papel*

---

(1) Esta última fecha ha sido fijada por el erudito Perez Beato. Véase su noticia de un impreso de Carlos Habre, en *El curioso americano*, núms. 5-6, 1910.

(2) No he podido hallar en las Bibliotecas públicas de Madrid, dos periódicos, uno de ellos titulado «El Pensador», que según conjeturas plausibles de mi amigo el egregio bibliógrafo cubano D Carlos M. Telles, se publicaban en Cuba por 1764. Debo advertir a los futuros investigadores, que gran parte de los fondos de Pezuela, depositados en la Academia de la Historia, de Madrid, ya no paran en esta corporación.

Periódico, que quedará confiado, al poco tiempo, a la Sociedad Patriótica.

Siendo el *Papel Periódico* la única publicación literaria de la época, fácilmente se comprenderá la influencia que había de ejercer la Sociedad en todos los órdenes de la cultura pública. La colección del *Papel Periódico* constituye un documento de inmensa importancia para estudiar las corrientes literarias de la época. Pronto le analizaremos en este aspecto; pero antes ocupémonos en un versificador facilísimo de esta época, y autor probable de la primera producción dramática escrita en la Habana. Hablamos de Fr. José Rodríguez. El género principal que cultivó fué el satírico. Así, le vemos tomar parte en la fundación de la Universidad de la Habana, leyendo unos epigramas alusivos al acto. Gustábale mezclar frases y locuciones latinas con sus versos castellanos, produciendo el efecto que siempre deseaba: la risa o la burla. El nombre de Fr. José Rodríguez, que a sí propio se daba el extraño mote de *Capacho,* estaría completamente olvidado—pues de sus composiciones satíricas apenas queda nada, y lo que queda es de valor poético nulo—si la tradición no le hubiera otorgado desde antiguo los lauros de ser nuestro primer autor dramático. Quedan pocos datos sobre las primeras representaciones en Cuba. El cronista Parra da la noticia (V. *Protocolo de antigüedades;* cita de Bachiller) de que la producción dramática más antigua representada en Cuba, fué la comedia titulada *Los buenos en el cielo y los malos contra el suelo* (o en el suelo), de autor desconocido,

que agradó de tal modo al público, que éste pidió que se comenzara de nuevo al finalizar, cuando ya era cerca de la una de la madrugada. Tales muestras de regocijo dió, que el gobernador, para imponerle silencio, hubo de amenazarle con el cepo. Esta y otras noticias aisladas, que a veces por lo curiosas tienen cierto sello de leyenda, es lo que queda sobre la materia.

La primera composición dramática que se conoce de una manera auténtica, es la del P. Rodríguez. Es interesante, entre otras cosas, porque siendo el P. Rodríguez de los llamados poetas populares, no tiene nada de típico y nacional su comedia; antes al contrario es, en cierto modo, eco del Teatro Español de la edad de oro. La acción está muy recargada y a veces se pierde el hilo de la trama entre multitud de episodios que estorban su natural desarrollo. Su título es *El Príncipe Jardinero y Fingido Cloridano,* título que ha hecho creer a alguno que se trataba de dos comedias. El argumento se reduce a lo siguiente: Fadrique, príncipe de Atenas, ama a Aurora, hija del rey de Francia. Se enamora de un modo singular, por un retrato. Dificulta la realización de sus deseos el haber matado hace bastante tiempo a un hermano de Aurora. Entonces resuelve disfrazarse y tentar así fortuna. Se llama de aquí en adelante Cloridano y cultiva el arte de la jardinería. Llega al reino de Aurora, y en seguida, claro está, pierde ésta el seso por el falso jardinero, y ahí son los juramentos de amor eterno. El rey, padre de Aurora, resuelve dar la mano de su hija al que venciese en un tor-

neo. Nuestro príncipe va a él, triunfa y deposita los trofeos a los pies de Aurora, descubriéndola quién es. A los tres días se casan.

Se ve por la acción que es un drama pseudorromántico. Torneos, lances caballerescos, disfraces, idilios, etc., todos los caracteres del falso romanticismo están ahí. Como obra dramática no vale absolutamente nada. Es meramente un dato histórico. En cambio tienen cierto valor poético algunos de los versos. Son francamente líricos y revelan en su autor un frecuente trato con Calderón.

Daremos algunas muestras que servirán para amenizar este aridísimo trabajo. Fadrique, que ha recibido orden de ausentarse del lado de Aurora (Acto segundo), dice a ésta:

Si he de morir de miraros
y de no veros también,
digo que elijo más bien
morir antes que dejaros.
Imposible es olvidaros,
y si en tan severo mal
de mi destino fatal
quiero a muerte condenarme,
por no llegar a ausentarme
de vuestra luz celestial.
No me da el morir temores,
que ya lo que es morir sé,
porque ha muchos días que
me tenéis muerto de amores.
Testigos son estas flores
y estas cristalinas fuentes
de mis suspiros ardientes,
pues de mi llanto el caudal
suele aumentar el cristal
de sus líquidas corrientes.

No hay duda de que esto tiene poco de dramático, pero el lirismo es desbordado e impetuoso; y teniendo cierta elegancia, recrea y causa al ánimo una impresión agradable. Es lo único que hace soportable la burda trama de la composición.

Hay más sabor calderoniano todavía en estas estrofas:

(Oye Fadrique pronunciar el nombre de Aurora y exclama:)

Quien, señora, ha de nombraros
bien será que lo recuerde:
soy un infeliz que hoy pierdé
la vida para adoraros.

Un vapor soy que del suelo
apenas hubo nacido
se quedó desvanecido
por querer subir al cielo.

Un águila que atrevida
nuestro hermoso sol guió
y de la esfera cayó
en ceniza convertida.

Soy, si queréis acordaros,
quien, a influjo del destino,
a vuestros jardines vino
sólo por idolatraros.

Comparando estas estrofas con los versos satíricos de Rodríguez, tan chocarreros casi siempre, la duda de que esta producción sea de tal autor, se apodera del menos avisado. Ya D. Marcelino Menéndez y Pelayo, cuya sagacidad crítica es reconocida por todos, suscita el problema en la última edición de su admirable *Historia de la Poesía Hispano-America-*

na (1). Sus datos son conjeturales nada más; pero, por venir de donde vienen, llevan al ánimo la incertidumbre. No hay datos para juzgar en definitiva la cuestión. La tradición cubana ha venido invariablemente atribuyendo tal obra al P. Rodríguez, y Bachiller y Morales hizo buena la atribución aceptándola y dándole el peso de su inmensa autoridad en estas cosas. No hay documentos auténticos acerca del asunto. Es, por tanto, en estos momentos la cuestión irresoluble. Por un lado hay la gran diferencia entre el carácter de esta obra y el de las composiciones satíricas de su autor; por otro, la opinión unánime de nuestros eruditos atribuyendo al P. Rodríguez *El fingido Cloridano*. Así está el asunto, que sólo habrá de resolverse después de una detenida investigación por nuestros archivos, cuando la historia literaria de Cuba, durante el siglo XVIII, se conozca en todas sus partes. Sea de quien sea, *El fingido Cloridano* es obra que nos confirma en nuestro juicio acerca de que el retoricismo se manifiesta en todos los poetas de esta época. Retoricismo hemos encontrado en Balboa, retoricismo en Surí, retoricismo hallamos también en las obras de Manuel del Socorro

(1) *Historia de la Poesía Hispano-Americana.* Cap. III, p. 217 (1911). Deben consultar esta edición los que juzgan, con sobrada ligereza, como obra apasionada la excelente Antología de poetas Hispano-Americanos que Menéndez y Pelayo formó en 1892 por encargo de la Academia Española. La obra histórica es una rectificación constante, decía el gran maestro de la crítica estética; y muchos juicios de la Antología se encuentran rectificados aquí. Antes de lanzar injurias a la memoria venerable de este egregio y honrado escritor, fundándose en determinados hechos, sería más lógico y natural enterarse de si estos hechos han sido o no rectificados. Advertimos, sin embargo, que el criterio estético que impera en la Antología, impera también en esta Historia.

Rodríguez, poeta bayamés, fundador del periodismo en Bogotá.

Tuvo Rodríguez mucho de niño prodigio. De la pobreza campesina en que vivía en Bayamo pasó, después de haber desempeñado rudos oficios, a la Habana, donde asombró a los jueces que lo examinaron. El afán *versista* dominaba, como en los tiempos de Surí, en los centros de enseñanza. Así le señalaron como ejercicios para su examen, celebrado el 15 de octubre de 1778, el elogio de Carlos III, en prosa, y el de los príncipes de Asturias, en verso (1). Los dos temas tuvieron un éxito tan grande, que a los pocos días se le nombró por Real orden bibliotecario de Santa Fe de Bogotá (2). Aquí, en esta vieja ciudad de América, se desenvolvió principalmente la actividad de Rodríguez. Su vida fué la del hombre de acción; fundó periódicos, sostuvo polémicas ardorosas, educó a una generación colombiana. Su crédito como literato fué muy discutido; José Eusebio Caro (3), el abuelo del traductor de la Eneida, escribió contra Rodríguez una diatriba feroz, donde se le califica de poetastro. El fino gusto del escritor colombiano no se equivocaba. Rodríguez siguió siendo toda su vida el buen escolar que hace versos para la clase. Una inocente erudición los hacía sobremanera prosaicos; el afán retórico les daba

(1) Estos datos sobre Rodríguez, junto a la reproducción de algunos de sus poemas, se encuentran en las Memorias de la Sociedad Económica, de la Habana, 1843, t. 17, páginas 38 y siguientes.

(2) Rodríguez pidió al rey Carlos III un empleo, y para ello se sometió al examen anterior.

(3) Consta la noticia en las Memorias de la Academia Mexicana, tomo I, pág. 371.

una nota de convencionalismo y falsedad. El poema que más fama le ha dado, *Las delicias de España,* es una prueba de lo que venimos diciendo. Bástenos citar aquí una de sus octavas, muy encomiada por cierto por el colector del Parnaso Cubano:

Alzando la cabeza una mañana
y clavando los ojos en el cielo,
no sé qué seña en la fulgente plana
observó cuidadoso su desvelo.
Sólo sé que la Aurora, más ufana,
la cortina corrió al señor de Delo;
pude advertir y que con más primores
derramando salió perlas y flores.

En las numerosas poesías esparcidas por las páginas del *Papel Periódico* (1), la mayoría de autores inciertos, hay el mismo gusto por las vanas pompas

(1) Una fuente importante, además de las publicaciones periódicas de la época (a fines del siglo XVIII solo existía en la Habana e *Papel Periódico*), para el estudio de la poesía cubana en estos años, es la colección de Boloña. El título exacto es: *Colección de poesías arreglada por un aficionado a las musas.* Se imprimió en la Habana en 1833, en la imprenta de D. José Boloña. Los poetas de los primeros años del XIX se encuentran confundidos con los de la última centuria. Abre la antología un diálogo de Manuel Valdés Machuca, «Desval», el olvidado autor de las «Cantatas». La mayor parte de las poesías del siglo XVIII tienen un carácter ocasional: «Al incendio del barrio de Jesús y María». (Año de ochocientos dos,—climatérico sin tasa,—allí se fijó la basa—de la justicia de Dios)». Décimas al Marqués de Someruelos, a los días del Conde de Santa Clara, sáficos adónicos a la llegada del Excmo. Sr. D. Juan M. Villavicencio. Algunas de estas poesías, siempre ajenas al arte, tienen interés por sus anotaciones. Así por la que acompaña a la prosaica elegía del P. Barea, sabemos en qué obras trabajó este sacerdote, a quién se le llama «varón de severa cultura clásica»: traducciones de églogas de Virgilio y de Odas de Horacio, versiones, comentadas, de algunos padres de la iglesia griega...; un buen dato para el estudio de las humanidades en Cuba. El farragoso poema «Las glorias de la Habana», del Conde de Colombini, también tiene muy curiosas notas de carácter histórico.

Aparecen en la antología algunas composiciones de la primera poe-

del galo-clasicismo español. No hay entre los documentos de la época, otro más interesante para estudiar esta tendencia estética, general en las letras cubanas de aquella época.

El primer número del *Papel Periódico* apareció redactado casi exclusivamente por el general Las Casas. Este insigne benefactor era entusiasta por los estudios literarios; mas en cuanto a buen gusto no iba a ser una excepción en su tiempo. Tuvo el buen tino de consagrar sus fuerzas en el periódico a la propagación de conocimientos agrícolas y otros meramente prácticos. Así, hasta 1791 no aparecen muestras poéticas algunas. Entonces colaboran activamente con el general Las Casas, el Dr. Ramón Romay y Chacón, médico insigne; el filósofo Caballero y el economista D. José Arango, que ocultan sus nombres en los más raros pseudónimos. La cuestión de los pseudónimos del *Papel Periódico* es un enigma. Ignoramos aún a quiénes pertenezcan los de *El Amante de la Habana, El Sensible, El Amante del*

---

tisa, en órden cronológico, hasta ahora conocida en Cuba: Juana Pastor. Son sonetos ocasionales sin ninguna importancia. De Doña N. Cruz, autora de un poema sobre el sitio de la Habana por los ingleses, que se encontraba manuscrito junto a otros papeles de Pezuela en la Academia de la Historia, pero que yo no he podido hallar no obstante mis investigaciones, no aparece nada. De Zequeira se insertan los más extensos poemas: «La Nave de Vapor», «La batalla de Cortés en la Laguna», etc. Junto a esta última composición aparecen unos versos encomiásticos de Manuel María Pérez y Ramírez, poeta de Santiago de Cuba, gran amigo de Rubalcaba, de quién no se conserva colección alguna de versos, pero cuyo nombre fué popularizado, casi al finalizar el siglo XIX, por Diego Vicente Tejera en un ingenioso artículo, donde se recuerdan unos versos de Ramírez (El amigo reconciliado) a propósito de una célebre poesía de Sully Prudhomme. Ramírez cae fuera de nuestro cuadro pués vivió hasta 1850.

Periódico, El Lastimoso (1), etc. Junto a la afición galo-clásica de sus autores, hay una manía tenacísima por moralizar. El utilitarismo de Iriarte comienza a influir entre nosotros, siendo sus fábulas muy leídas, como lo demuestra una composición publicada el 25 de Septiembre de 1791. Los anuncios de libros publicados en el *Papel* sirven admirablemente para seguir las vicisitudes del gusto de la época. Así, pronto veremos el suave bucolismo de Meléndez sustituyendo a los prosaicos versos del célebre fabulista español. Prueban estos anuncios, entre otras cosas, que no había esa incomunicación literaria de que tanto se habla al tratar de esta época.

Podemos dividir en dos grandes grupos las poesías del *Papel Periódico*: las didácticas y las líricas. Las primeras, casi siempre son, o sátiras contra las modas de la época, siendo algunas antecedentes importantes para estudiar nuestra literatura de costumbres, o consideraciones sobre lo mal mirada que estaba la profesión del teatro. En el grupo de las composiciones líricas priva este tema: las dulzuras de la vida retirada. Solamente en 1791, y cuenta que el periódico se publicaba tan sólo los jueves y domingos, he encontrado más de trece odas a la Soledad. Algunas son elegantes; hay en ellas sus atisbos de poesía horaciana, siendo gratas al lector por traerle el recuerdo del gran poeta salmantino. Véase una oda sáfica, que ni está firmada siquiera y que no pa-

(1) El docto profesor de la Universidad de la Habana, D. Sergio Cuevas Zequeira, en su inédito libro sobre el poeta Zequeira, consagra un largo capítulo a esta cuestión, que, sin duda, contribuirá mucho a esclarecerla.

rece ser de los poetas que colaboraban con asiduidad en el periódico. Caracteriza admirablemente el género, está correctamente versificada y es varonil y sobria. ¿Si será de un poeta español del siglo XVIII?

No te deslumbre, Fausto, la grandeza
ni el poderío de los reyes altos,
goza en paz quieta los dorados bienes
de tus abuelos.
Sólo en el mundo es bienaventurado
el que no aprecia pompas ni tesoro
y de miserias apartado tiene
la medianía.
Buscan los hombres puestos elevados,
viven inquietos, y con paso tardo
cuando del monte llegan a la cumbre
los bate el viento.
Reinan los reyes sobre sus vasallos,
el opulento manda al miserable,
mas el Dios fuerte de las alturas
reina sobre ellos.
Mundos, riquezas, platos delicados
más los alteran, nunca satisfacen,
mientras la muerte sobre su cabeza
vibra la espada.
¿Por qué, Fausto, por palacios grandes
olvidaremos nuestra fiel cabaña,
si sus primores endulzar no pueden
tanta amargura?

Es lo más correcto, sobrio y elegante que he encontrado en todas las poesías del *Papel Periódico*. Es un eco de uno de los grandes temas líricos de la época clásica: el tema de la soledad. En las imitaciones castellanas de la célebre oda de Horacio (Beatus ille) está la fuente inmediata. El anónimo poeta conserva las líneas de sobriedad, de moderación, de ver-

dadera humildad poética que caracterizan al género.

No encontramos estas agradables reminiscencias de clásicos autores, ni mucho menos la sobriedad de esta composición, en las poesías didácticas (1). Son generalmente insulsas, y a veces la sátira, más que moralizadora, es grosera. No las estimamos sino como buenos documentos para conocer las costumbres de la época. Tal es la sátira contra las modas, que publica el *Amante del Periódico* en el núm. de 16 de abril de 1791. De este *Amante del Periódico* son casi todas las poesías de esta clase.

En los versos del *Papel Periódico* (2) se observa la influencia principal de dos poetas españoles: Iglesias e Iriarte. El primero, poco conocido entre nuestros paisanos de aquel tiempo en su aspecto satírico—el más interesante, acaso, de su obra—hace cundir la afición por toda clase de poesía aldeana. Es una poesía inocente, de vena fácil, ligera en el procedimiento, pintoresca en su visión del mundo.

Las composiciones características, en el *Papel,* son

---

(1) En la primera edición de este Ensayo apareció un largo apéndice sobre las poesías del *Papel Periódico*. El lector puede verlo en *Cuba Contemporánea*, septiembre de 1913 Por su mucha extensión no le reproducimos ahora, así como tampoco el apéndice que dedicamos a los pseudónimos del *Papel*. (Véase la misma publicación.)

(2) Las tendencias literarias que expresa el *Papel* contiuúan en sus sucesores en la Prensa cubana. En el *Aviso de la Habana*, nuevo nombre que tomó el *Papel*, el poeta español más en boga es Arriaza. La reacción contra el prosaismo de los fabulistas va acentuándose: muchos años más tarde, en 1823, *El Revisor*, el periódico de mayor importancia en su tiempo, expresará con singular energía esta protesta literaria al hacer la presentación al público habanero del poeta Heredia. (Véase núm. 13, 31 de Mayo de 1823.) Entonces el poeta español que predomina en el gusto es Cienfuegos.

las letrillas A los ojos de Doris (núm. 79, 24 de Octubre de 1791), y la égloga de Albano y Galatea de Izmael Raquenüe (pseudónimo de Zequeira). A esta última (reproducida por primera vez por Guiteras en su *Historia de Cuba,* t. II, págs. 155-160) la precedía una carta al "Señor Impresor", que es un verdadero manifiesto de poesía bucólica. Allí se habla de que aún queda "un pequeño número de almas privilegiadas *capaces,* que pueden apreciar las verdaderas delicias que deben ser los únicos encantos de la inocencia".

Son más pobres las imitaciones de Iriarte. La tendencia, en cierto modo, prosaica del fabulista, se exagera por sus incipientes discípulos, que rara vez producen otra cosa que fabulillas de pobre argumento y moraleja trivial (La Guacamaya y el Cao, 24 de Junio de 1791; El erudito a la violeta y el librero, 8 de Septiembre de 1791).

Fuera de la española, ¿no hay en estos primeros tanteos de la poesía en Cuba, ninguna otra influencia? Directa, al menos no. Los clásicos se conocen mal porque de ellos no se percibe el espíritu sino la letra, y ésta a través de Boileau y de Luzán. Horacio en un aspecto es imitado: en su lírica exaltación de la dorada medianía (Recordemos la incomparable oda "Beatus ille, qu procul negotiis"). Mas esta imitación es obra tan genuinamente española, de tal modo se hizo una con la lírica del gran siglo, que esta influencia es más castellana que latina.

No hablemos de otras literaturas. Aquella poesía que se dice traducción de una oda de Pope, no es sino

un nuevo comentario al tema inagotable de la vida del campo (1).

Colaboraba en el *Papel Periódico,* por 1793, un íntimo amigo de Romay, cubano de nacimiento, pero que sentía como pocos el amor hacia las glorias de España, a la que servía en todos los momentos de su vida,

tomando ora la espada, ora la pluma.

Es el poeta don Manuel de Zequeira y Arango. Con Zequeira, se ha dicho que propiamente comienza la poesía en Cuba. Yo no suscribiría el juicio, después de los sáficos que he transcripto del *Papel Periódico.* Mas, es cierto que así como los otros poetas hicieron de los versos mera materia de solaz y recreo, Zequeira comprendió cuán alto y soberano es el ejercicio de la poesía. Tuvo desde la más temprana edad una decidida vocación poética. En el colegio de San Carlos, comenzó a ejercitarse en el dominio de la métrica, haciendo traducciones de poetas latinos. Este aprendizaje fué fructífero. Le proporcionó dos cosas: primero, el conocimiento directo del clasicismo latino, luego, un metro desembarazado y fácil. Si observamos cuál fué su educación, tendremos la clave

---

(1) La traducción empieza así:

Cuan bienaventurado
es el hombre que ciñe su deseo
y cuidadoso empleo
al corto campo de su padre amado

Aparece en el número de 17 de Junio de 1791. Va firmado por un aficionado del inglés. Se trata de la conocida Oda de Pope, To solitude:

Happy the man, who wish and care
a few paternal acres bound...

de todas sus tendencias estéticas. Ella fué clásica, tal como entonces se entendía la palabra; fué un alumno sobresaliente de retórica, traducía al dedillo los farragosos tomos del Abate Bateux, leía la epístola a los Pisones, de Horacio, una vez por semana, y gustaba de interpretarla con un criterio tan estrecho e intolerable, que hubiera puesto envidia en el ánimo del mismo Hermosilla. Toda su poesía se reduce a eso: a una contemplación constante del mundo antiguo, pero desfigurado por el poeta, al interpretarlo convencionalmente. Canta a Zaragoza, al Dos de Mayo, a la victoria de Cortés en la Laguna, y en todas partes surge esta evocación perenne del mundo antiguo, pero no majestuosa y serena, no llena de armonías inefables que nos hablan de Fidias y el Partenón, de Homero y los trágicos, de las encantadas selvas de los idilios de Teócrito, de Platón el divino, y de Aristóteles el eterno, del epicúreo Lucrecio, del humanísimo poeta de Venusa, del cristiano Virgilio o del satírico Marcial; es una visión del mundo antiguo sujeta a falsas interpretaciones, en que si suena el eco de algunos de sus varones inmortales, es para dictarnos preceptos, y entonces nos habla Quintiliano con sus Instituciones, e imponernos férrea servidumbre artística.

La libertad del poeta no la conoció Zequeira. Tengo para mí que no conocemos nada del espíritu de Zequeira, de lo que sentía y amaba, de lo que pensaba y entendía. Por encima de sus sentimientos y de sus gustos, por encima de las diversas emociones que debió experimentar su alma en su vida azarosa

de soldado luchando para retardar un momento en la América del Sur la destrucción del poder colonial de España, que se apresuraba por momentos, por ley providencial y por errores de los hombres, estaban las reglas, estaban todas las unidades artísticas imaginables, estaba la Retórica con sus tropos y figuras sin cuento, que encerraba como en una retorta el espíritu del poeta.

Leed una página cualquiera, leed una de esas estrofas que hacían de gozo volver el seso agua al ingenuo y cándido Dr. Romay, benemérito propagador de la vacuna entre nosotros, pero hombre de pésimo gusto, y os convenceréis de cómo todo es convencional y falso, de cómo hay palabras cadenciosas que suenan como a cascadas de perlas, párrafos rotundos, número en los versos, pero falta siempre el alma de la composición, el sentimiento, la animación, la vida.

Poeta esencialmente épico, dicen de Zequeira casi todos los que le han juzgado. Tiene numerosas composiciones de esa índole, pero no lo más numeroso nos da en muchas ocasiones el carácter determinante en la obra de un poeta.

En sus mismas composiciones épicas, en que lo maravilloso pagano y lo maravilloso cristiano se mezclan y confunden neutralizándose recíprocamente, más que el estruendo de las batallas, más que los sufrimientos de los héroes, más que las invocaciones a todo un mundo olímpico y mitológico, nos llegan y nos hablan al alma las descripciones elegantes y apacibles, ora del mar en que Cortés quemando sus na-

ves obtuvo la mayor de sus victorias, ora de las suaves riberas del Amazonas caudaloso.

Poeta descriptivo más que épico fué Zequeira. Y si su nombre merece un recuerdo en las letras americanas, no es por su silva a Zaragoza ni por su oda al Dos de Mayo, ni por su poema épico sobre Cortés; es por una oda descriptiva, sencilla en casi todas las estrofas, de estructura musical, no muy retórica a pesar de su metro. Apolo la inspiró, decía de ella Luaces, el culto y lamido Luaces, que se parecía algún tanto a Zequeira por su concepto falso del clasicismo; y es tan ingenua y fácil, hay tanta dulzura en el deslizarse de las estrofas, los sentimientos se unen con tanta naturalidad, que, rechazando las hipérboles de Lauces, hemos de reconocer que es lo más perfecto y puro del arte de Zequeira. Es la oda a la Piña, que todos tenéis en la memoria y que yo, con sentimiento de mi parte, apenas si puedo decir algo de ella, dadas las proporciones desmesuradas de este fatigoso trabajo.

Al fin la naturaleza americana ha inspirado a un poeta cubano. Hay nombres griegos, hay hasta alarde de erudición mitológica, pero todo es agradable y fácil.

Estos versos comprueban lo que digo, especialmente en cuanto a la erudición en nombres y términos mitológicos se refiere:

Del seno fértil de la madre Vesta
en actitud erguida se levanta
la airosa piña de esplendor vestida
llena de ricas galas.

A nuestros campos desde el sacro Olimpo
el copero de Júpiter se lanza,
y con la fruta vuelve que los dioses
para el festín aguardan.

. . . . . .

La madre eVnus cuando al labio rojo
su néctar aplicó, quedó embriagada
de lúbrico placer y en voz festiva
a Ganimedes llama.

. . . . . .

Coronada de flor la primavera,
el rico otoño y las benignas auras
en mil trinados y festivos coros
su mérito proclaman (1).

Contemporáneo de Zequeira, de otra región de la Isla, de otro temple de alma y de otra vida, fué don Manuel Justo de Rubalcava (1769-1805), cuya existencia agitada y voluble da cierta nota contradictoria a sus versos. No hay para mí dos poetas tan opuestos como Zequeira y Rubalcava. Zequeira era

---

(1) No hacemos sino ligeras indicaciones acerca de Zequeira. En rigor no pertenece a nuestro tema, pucs vive hasta 1846, aunque muriera para el arte en 1821, fecha en que comenzó la espantosa enfermedad mental que le llevó al sepulcro.

Pueden verse en la conferencia sobre *El Clasicismo en Cuba* (Habana, 1913, 60 págs.) segunda de la serie organizada por la Sociedad Filomática Cubana, pronunciada por nuestro compañero el Sr. don Salvador Salazar, nuevos e interesantes datos acerca de Zequeira.

F. Calcagno. en su apreciable *Diccionario Biográfico Cubano* (página 537) probó que la linda égloga de Albano y Galatea, publicada en el *Papel Periódico* el 22 de noviembre de 1792, bajo el pseudónimo de Izmael Raquenue y vulgarizada por D. Pedro Guiteras (*Hist. de Cuba*, tomo 2, pág. 157 y siguientes), es de D. Manuel Zequeira, que usaba, entre otros muchos, ese pseudónimo. La fama del poeta gana mucho con tal atribución, que parece aceptada por la generalidad de la crítica (v. Mitjans, op. cit pág. 97-99.) Empieza así:

Toma, Pastora mía,
de mi espesa arbolada las manzanas
que cogí al ser de día,
por darte de mi amor pruebas tempranas
y también esa rosas
con que ciñes tus sienes amorosas.

todo corrección y mesura, vate académico en muchos de sus versos, culto, sin fuego y sin alma casi siempre; Rubalcava era la incorrección echa carne; de inteligencia despierta, pero sin cultura, tornátil en sus aficiones, lleno de una gran sinceridad de alma y de una imaginación viva, aunque desordenada. Cultiva el poema histórico, la sátira; hace poesía, en cierto modo, de carácter civil: gústale sobremanera el idilio, el amor bucólico; escribe en prosa disertaciones filosóficas para el Colegio de San Basilio el Magno; esculpe crucifijos, odia y ama, siempre con ímpetu, siempre sin ley alguna. No decimos esto en son de elogio. La poesía tiene cánones fundamentales y ciertas disciplinas. Decimos esto para hablar de la sinceridad de su alma, la que transmite a todos sus versos.

En el Colegio de San Basilio el Magno, bajo la dirección de su tío José Angel de Rubalcava, recibe la enseñanza clásica. Era de una inteligencia tan despierta, que en poco tiempo domina la lengua del Lacio, posesionándose como pocos de la poesía Virgiliana. Virgilio fué su ídolo: le amaba por lo mismo que era un gran poeta sincero y porque tuvo virtudes cristianas en la Roma de Augusto. Pero no es el Virgilio de la epopeya, sino el suave Virgilio de las Geórgicas y de las Eglogas el que ama. Con él aprende a amar la naturaleza, y si no se apodera de la corrección y armonía del poeta mantuano, adquiere en cambio ese sentimiento vago y poético de las realidades de la vida del campo, que casi tocan en los límites de lo ideal y etéreo.

El bucolismo es la nota característica de sus versos. No solamente se da en los poemas propios del género, como en su égloga de Riselo y Cloris, sino en su elegía a la Noche y hasta se siente su aliento en ese soneto delicado, aunque no ajeno al artificio, *A Nise bordando un ramillete.*

Vivió Rubalcava en época de iniciación poética, y el valor principal de su obra, el único que en estricto rigor debe apreciarse, es el de iniciación. Su posición en nuestra lírica es, así, análoga a la de Zequeira. No parece haber hecho nunca de la poesía un aprendizaje constante y sistemático, pero llegó en algún momento a cierta emoción lírica aunque en versos prosaicos e incorrectos. No tienen sus versos factura de gabinete; la misma impetuosidad que hace incurrir al artista en graves incorrecciones, produce también verdadera animación poética:

Ardía la floresta
inflamada de ver nuestros amores,
y en la abrasada siesta
templamos con suspiros sus amores.

El ardimiento da cierto color romántico a la composición. Recuérdense estos versos de otra de sus églogas, debidamente encomiados por Baralt, su primero y único editor:

Ya son oscuras noches mis auroras,
volvedme, sí, volvedme amigas mías
la posesión de mis antiguas horas.

Rubalcava ha tenido poca fortuna póstuma. Siendo despreocupado como pocos, nunca le importó gran

cosa recoger sus versos, muchos de los cuales se confundieron con los de Zequeira. Así, *La muerte de Judas* no se dió a la imprenta hasta 1830 (1). Don Luis A. Baralt, culto y distinguido poeta, venezolano de nacimiento, pero que residió durante mucho tiempo en Santiago de Cuba, puso parcial remedio a este estado de cosas publicando en un tomito de cien páginas (1848) las poesías de Rubalcava. Fué de los pocos que comprendieron sus méritos colocándose por cima de Zequeira, pero su esfuerzo quedó aislado, olvidándose a Rubalcava cada día más. Hoy son sus poesías, para la generalidad de las gentes, meras antiguallas; y lo que más se cita, aunque tampoco se lee, es su poema *La muerte de Judas*, bastante artificial por cierto, aunque robusto en dos o tres partes; verbigracia, cuando describe el encuentro de la virgen María con el traidor al divino Maestro.

Tales son los primeros pasos de la poesía en Cuba. Pronto entraremos en una nueva fase: el elemento descriptivo dará una nota local a la poesía cubana. Tal sucede con el advenimiento de don José María Heredia.

---

(1) En 1847 se publicó por segunda vez, merced al celo de don Pedro Santacilia. El estudio que lo precede y la edición son obra de P. Santacilia. El Sr. Figarola-Caneda, autoridad indiscutible en nuestra Bibliografía, insertó en la *Revista Cubana* el estudio de Santacilia, que ya es una verdadera curiosidad.

APÉNDICE I

EL PRIMER NÚMERO DEL "PAPEL PERIÓDICO"

Dijo el egregio Menéndez y Pelayo, en su inapreciable *Historia de la Poesía Hispano-Americana* (1), que don José Toribio Medina "fija con precisión la fecha (31 de octubre de 1790) en que apareció *El Papel Periódico*". Como don Marcelino no tuvo a la vista esta publicación, tan importante para el estudio de nuestros orígenes literarios, es natural que incurriese en un pequeño error al considerar como exacta tal fecha, guiándose por el eruditísimo bibliógrafo suramericano. Ya el P. Caballero, en el informe que presentó a la Sociedad Económica de la Habana, decía que el *Papel Periódico* había aparecido el domingo 24 de octubre de 1790. Hemos tenido la fortuna, no rara, ciertamente, para cuantos han hojeado nuestra más antigua publicación literaria, de encontrar plenamente confirmada la noticia del P. Caballero. En efecto, en nuestra Biblioteca Nacional, riquísima en libros y papeles de esta índole, en la colección del *Papel* de 1790-1792, hallamos, al abrir el libro, primero que nada, este número, cuyo encabezamiento dice como se lee en este grabado:

(Facsímile, de tamaño exacto, de la cabeza del primer periódico literario publicado en Cuba, existente en nuestra Biblioteca Nacional.)

---

(1) T. I. (1911), pág. 222. Nota.

No cabe duda, pues, de que el *Papel Periódico* apareció el 24 de octubre de 1790; y siendo las obras de Menéndez y Pelayo de universal consulta, de aquí que consideremos necesaria esta pequeña rectificación.

Si fuera poco esto para probar que la aparición del *Papel Periódico* fué el 24 de octubre de 1790, viene en seguida a confirmar este hecho el artículo que podemos llamar de presentación del periódico. Este artículo no tiene título alguno y va sin firma. ¿Será obra del general Las Casas?

Por el primer párrafo de este artículo-programa, se echa de ver en seguida que el periódico iba a ser, en primer término, de información general. Así leemos:

En las ciudades populosas son de muy grande utilidad los papeles públicos en que se anuncia á los vecinos quanto ha de hacerse en la semana referente á sus intereses ó á sus diversiones. La Havana cuya población es ya tan considerable echa menos uno de estos papeles que dé al Público noticia del precio de los efectos comerciales y de los bastimentos, de las cosas que algunas personas quieran vender ó comprar, de los espectácuios, de las obras nuevas de todas clase, de las embarcaciones que han entrado, ó han de salir, en una palabra de todo aquello que puede contribuir á las comodidades de la vida (1).

También se ve que el periódico tendría mucho de cajón de sastre, pues leemos:

A imitación de otros que se publican en Europa, comenzarán también nuestros papeles con algunos retazos

(1) Transcribimos literalmente. En estas referencias respetaremos siempre la ortografía original.

de literatura, que procuraremos escojer con el mayor esmero. Así declaramos desde ahora que á excepción de las equivocaciones y errores, que tal vez se encontrarán en nuestra obrilla, todo lo demás es ageno, todo copiado.

La advertencia, a pesar de ser corta, no deja de abundar en citas de Cicerón. El que escribió esta advertencia manifiesta que no se dedica al periódico por ocio, sino por amor a su patria, porque hace "como el elocuente Tulio, que sacrificó sus ratos de descanso a Tito Pomponio Atico". Añade: "Havana, tú eres nuestro amor, tú eres nuestro Atico: esto te escribimos no por sobra de ocio, más por un exceso de patriotismo" (1).

El primer número del periódico tiene tan sólo cuatro páginas (2). Están bien conservadas, fuera de dos o tres picaduras de polilla. El tipo de letra es bastante claro.

Nada hay de literario en este primer número. Después del artículo-programa, que se lleva página y media, vienen las "Noticias" y los "Casos curiosos".

Las noticias pueden dividirse en estos grupos, perfectamente separados en el periódico:

Marítimas.

De Ventas.

De Pérdidas.

De Espectáculos.

Transcribiremos uno de los anuncios de ventas. Es muy interesante. ¿Por qué no lo estudian nuestros economistas "retrospectivos"?

---

(1) Párrafo II.
(2) Y mucho tiempo siguió así.

El que quisiere comprar una araña de ocho luces, de cristales abrillantados, primorosa, acuda á esta imprenta, donde le darán razón. El precio de la araña es de seiscientos pesos. Se dará fiada hasta Mayo del próximo 91, y se admitirá en pago azúcar de buena calidad dos tercios blancos y uno quebrado á 16 y 12.

Si se quiere saber qué clase de obras se representaban en aquellos tranquilos días del mando del benemérito Las Casas, léase este anuncio:

Hoy representará la compañía de Cómicos la Comedia "Los Aspides de Cleopatra". En el primer intermedio se executará una pieza titulada: El cortejo subteniente, el mando más paciente y la Dama impertinente. Y en el segundo se cantará una tonadilla á duo titulada: El catalán y la Buñuelera.

Para el jueves El Médico Supuesto.

En el primer intermedio se representará el entremés: El informe sin forma.

En las noticias sueltas se da cuenta de "Un raro caso de sonambulismo", de unas nuevas Cartas Geográficas de Bartholomé Burges, de la operación del *Mal de piedra,* etc.

El colofón dice así:

Con licencia del superior Gobierno.

El interés literario y político del periódico es escaso en su primer año. En cambio, en 1792 adquiere inusitada importancia y es una verdadera fuente para la historia de la cultura cubana, merced a las polémicas que se suscitan en torno a los artículos del Medio Filósofo (consideraciones sobre la Havana) que eran totalmente negativos (1).

(1) Se publicaron en 1792, en 20, 24 y 27 de Mayo y 7 de Junio. El discípulo de Belén y el Europeo Imparcial fueron los principales impugnadores del Medio-Filósofo.

APÉNDICE II

UNA POESÍA Y UNA POLÉMICA DE ZEQUEIRA

Todo cuanto se relacione con Zequeira tiene que interesar al que quiera conocer científicamente su personalidad poética. Zequeira ha sido juzgado, desde hace mucho tiempo, de una sola manera: como el poeta de la trompa épica, como poeta esencialmente civil. Este es, sin duda, un aspecto de su obra; pero no lo es todo. Junto al Zequeira estruendoso de la Batalla de Cortés en la Laguna, del Primer sitio de Zaragoza, etc., hay el Zequeira apcible y elegante de la oda a la Piña y de la égloga de Albano y Galatea. Junto a la nota épica se da en sus versos la bucólica y sentimental. Al juzgar someramente los caracteres de la obra de Zequeira en la conferencia que precede a estos apéndices, no hemos hecho resaltar lo debido el predominio de esa nota. Contrapusimos la nota descriptiva a la heroica, pero no dijimos palabra de su bucolismo. Es más, llegamos a negarle. Hoy, que hemos leído con mejor sentido su égloga de Albano y Galatea, y que barruntamos que sean suyas algunas agradables quintillas del *Papel Periódico,* tenemos que rectificar este concepto. Y así lo hacemos en este apéndice, donde insertaremos una poesía de Zequeira, que, aunque pobre, añade un nuevo dato la recta apreciación de su obra. No habiéndose insertado en ninguna de las ediciones de sus versos, es conocida de muy pocos; además, ella nos muestra otro aspecto

de la personalidad de Zequeira: el polemista. Y aunque éste es pésimo, resulta siempre curioso entrever cuáles eran sus ideas en las fundamentales cuestiones del arte y la belleza. Es este modesto trabajo una contribución a la futura edición crítica, que habrá de hacerse, de las obras de nuestro poeta.

1) La Poesía.

Con un trage muy extraño
iba el joven Siparizo;
y sin prevenir su daño
se miraba cual Narciso
en la fuente del engaño.
Es de la moda el modelo,
es alaja de Tetuán,
es hermoso como un cielo,
es un suave mazapán
Su cabeza se (1) siento
es un globo que en su esfera
nunca puede haber asiento
porque hay polvo por de fuera
y por dentro mucho viento.
A modo de banderolas
le colgaban dos alones
como visos, haciendo alas:
y el talle de los calzones
eran fundas de pistolas.
Trae sus treinta diferencias
de pomadas nunca vistas,
y con estas trascendencias
en amorosas conquistas
sabe rendir la potencia.
Llevaba entre otras bellezas
un centro de olán clarín,
demostrando con franqueza
que solo en el corbatín
le entrarán sus quince piezas.

(1) Ininteligible este verso.

Y su camisa que es fina,
la guarnece con donaire
un vuelo hasta la pretina;
y así que le daba el aire
era una vela latina.
La casaca es tan galana,
por delante en su disfraz
que parece circasiana;
pero vista por detrás
tiene aire de sotana.
A un sombrero triangular
que como nube traía
tanto le quiere alhagar
que aunque no se lo ponía
le iba dando de mamar.
En vez de anillo exquisito
una loza lleva opaca;
pero lo más inaudito
es ver que de una guataca
tiene pendiente un aretito.
Dos reloxes con afán
manifiesta por momentos
que apuntan, pero no dan,
con los mismos movimientos
que el azero sin imán.
Abastece sus bolsillos
con fantásticos doblones
llevando por juguetillos,
los palillos por tacones
y por piernas dos palillos.
En su explicación discreta,
y en su trage da á entender
que sabe donde le aprieta
el zapato; y esto es ser
erudito á la violeta.
Se cubre de metal fino
los pies, con dos hebillones;
y en la casaca imagino
que en lugar de los botones
lleva ruedas de molino.
Es tan grato el jovencillo

en todas sus hidalguías,
que hará con notable brillo
cuatro cientas cortesías
en el centro de un ladrillo.
En fin, en todo su tren
indica una discreción
sin igual, y con desdén,
repitiendo el sanfaizón
es un puro parisién.
Este es todo el aparato
que llevaba Siparizo,
imitarlo con conato
porque infiero que es preciso
retratar este retrato.
Pero al verlo tan prolíjo
una vieja en un estrado,
con tono desconfiado
abriendo los ojos dixo
¡válgame Dios!...

(15 de Julio de 1792).

He aquí una verdadera muestra de la Literatura de costumbres, según la entendía Zequeira. En los detalles y en el conjunto predomina la exageración. Hay versos de malísimo gusto, y muchos están, no por expresar nada, sino por la ley fatal del consonante. Qué concepto tenía Zequeira de la Literatura de costumbres (de la cual dejó varios artículos en el *Papel Periódico,* que el celo de su docto descendiente, el señor Cuevas Zequeira, se ha encargado de reunir para ilustrar la próxima biografía del poeta), lo hallamos en la breve advertencia al *Retrato,* tan desconocida como éste:

A mis amados compañeros los petimetres.

Jóvenes incomparables: La experiencia que tengo de vuestras costumbres, y el deseo de vuestros adelanta-

mientos, me ponen la pluma en la mano para presentaros un modelo, el más recomendado de la requintada petrimetería. Este es el del bello Siparizo, de quien he procurado copiar la elegancia de su traje, para que a imitación de sus adornos, podais ser reputados con los gloriosos timbres del buen gusto. Yo no sé si habré acertado a dibujar sus menudencias, porque esto es algo difícil, pero me queda el consuelo que vuestros encendidos conatos suplirán los efectos de mis toscas pinceladas, aumentando o disminuyendo lo que fuere menos grato.

Las marcialidades del tiempo son las más aparentes para los progresos amatorios; y creyendo que este es el mejor medio para conseguirlo, no quiero dilatarme la satisfacción de comunicarlo. Ya yo he llamado a un sastre para vestirme a competencia del siguiente retrato: haced, vosotros, lo mismo, que eso es lo que conviene; toda nuestra fortuna y toda nuestra reputación está pendiente de esta práctica; para los ojos de las doncellas no pueden presentarse objetos más agradables que las fruslerías, y este es el resorte más activo para hacerlas sensibles a los placeres del amor; la perspectiva de una novedad las mueve a disputarse entre sí la preeminencia, y esto quiere decir que somos sobradamente felices. Dexemos a los sabios en sus retiros, que aunque sean nuestros censores, esto nada nos importa; sean ellos los Heráclitos, mientras nosotros quemamos alegremente los inciensos en los altares de Cupido. Ya los tributos de la virtud se contemplan como ridículas extravagancias en el comercio de los hombres; la verdadera filosofía y el verdadero mérito consiste en las apariencias. Esto supuesto, ¿qué esperamos? Ea, pues, amigos míos, manos a la obra; pongamos a la *Deure;* vengan los sastres y compositores de cabeza; imitad el siguiente modelo, y desde luego, os ofrezco que entre breve tiempo conocereis los buenos efectos de la ingenuidad con que os estima

Izmael Raquenue.

2) La Polémica.

No era de esperarse, en unos tiempos en que la poesía era eminentemente retórica y artificial, una

crítica que obedeciera a un sistema estético, que tuviera sus raíces en los grandes principios que rigen toda obra artística. No: tenía que ser la que imperase entonces, la crítica menuda, la del detalle, la de los tiquis miquis de una retórica de colegio; la crítica, en suma, gramatical y meramente externa; útil cuando se emplea en sus justos límites, pero, hasta cierto punto, secundaria. Basta recorrer las colecciones del *Papel Periódico,* para convencerse de la exactitud de nuestra afirmación. Sólo cabe una pequeña excepción: es la de un artículo publicado en los números de 10 y 13 de mayo de 1792, que versa sobre el *Examen de los Expectáculos Públicos* (crítica de un estudio inserto en la *Gazeta de México*). Aparece firmado por M. Laposomat; y por ciertos conceptos filosóficos, que revelan una gran amplitud de espíritu y mucha perspicacia de entendimiento, puede conjeturarase que bajo tal nombre se oculta el del venerable Pbro. José Agustín Caballero, nuestro primer filósofo en orden cronológico. Aquí encontramos, entre otras cosas, una teoría de la deseabilidad "como fuente de belleza", que se expone para combatir cierta opinión de Locke, una definición de la belleza (que tiene el *buen orden* como principal elemento), y una concepción amplia del dinamismo de la vida. Hay en todas estas páginas, tan raras para ser escritas en aquellos tiempos, una filosofía optimista, serena y consoladora:

El hombre encuentra su perfección, y halla la verdadera felicidad en la lucha de la vida... No hay vida sin movimiento, y si la esperanza lo recibe de la incertidum-

bre, mejor le está al hombre para ser feliz, el contraste de los afectos, que una posesión plenísima, lánguida y sedentaria de todos los bienes terrenos.

Tales expresiones, sólo el P. Caballero era capaz de estamparlas en aquellos tiempos de nuestra historia.

Nada de esto se encuentra en la polémica que sostuvo Zequeira con *Luengo Gimezlas* (pseudónimo que no sé a quién corresponda) y a causa de su *Retrato de Siparizo*. Gimezlas publicó en el número de 16 de Agosto de 1792, un artículo titulado *Cinco reparitos al retrato de Cypariso*. Lo primero que nota, es que el nombre del retrato está mal puesto: debe ser Cypariso y no Siparizo. Después acusa al poeta de haber invertido el orden natural de las cosas. A Narciso, y no a Cypariso, es a quien cuadra el carácter de que reviste el poeta al protagonista de su composición. Cypariso murió, no por efecto de su mucha hermosura, sino por la muerte de un ciervo. Narciso sí murió por su hermosura. "Y habiendo en nuestro país tanto Narciso, debió el poeta hacer el retrato de Narciso y no el de Cypariso." Censura que se diga "Retratar este retrato". Le parece una expresión pobre e inadecuada. El último verso lo encuentra incompleto y, por tanto, de mal efecto.

Todo esto cierto: hace bien el anónimo censor en vituperar de la rara ortografía de Zequeira y de su confusión en los términos mitológicos. Pero, ¿por qué redujo a tan estrechos límites su crítica? ¿No era la poesía de Zequeira una sátira de las costumbres de entonces? Pues a ello, a si estaban bien o

mal reflejadas, debió atender el articulista. Sólo hay en su censura una observación de esa índole, aunque puramente formal: "En nuestros días no debió recaer la crítica sobre los sombreros triangulares, sino sobre los de copa, que son los que se usan", etc.

La contestación de Zequeira es pedantesca y trivial. Quiere adoptar las formas de una polémica escolástica (de Escolástica de decadencia), y está llena de latines y silogismos, de preguntas, respuestas y apartados. Muchas palabras, ninguna idea y poquísimo respeto para el contrario. Pondremos un solo ejemplo:

Censura *Luengo Gimezlas* el último verso de la composición ("¡Válgame Dios..."), por considerar que deja incompleto el sentido de la poesía, y contesta Zequeida de esta suerte:

> La admiración pertenece a los actos del entendimiento... y usted..., vamos no sé si me explico.

No se cansa Zequeira de llamar a su contrario irracional, lego, etc., remedando los procedimientos de aquella famosa guerra literaria promovida en España a raíz de la publicación del *Parnaso Español,* de Sedano, y en la que se mezclaron nombres tan egregios como los de Forner y García de la Huerta. Pero hubo en ella ideas que después germinaron en fecundas enseñanzas, comenzó en ella a despertarse el espíritu genuino de la literatura española; en tanto que aquí no hay ni un atisbo siquiera de crítica doctrinal.

Transcribiremos un nuevo párrafo de Zequeira, para que el lector pueda juzgar por sí propio:

Reparo: Debió escribirse Cypariso y no Siparizo.

Respuesta: ¿Pero habla usted conmigo o con el amanuense? Si conmigo, *nego supositum*, si con el amanuense, yo no soy responsable de sus deslizes.

¡Sencillo procedimiento para rechazar todo yerro!

En el número de 16 de Septiembre contesta *Luengo Gimezlas* a la defensa de Zequeira. Hay más aplomo en la crítica y más mesura en el ataque. Comienza por invocar un texto de Horacio:

Hay dos clases de personajes, fingidos y verdaderos. Si lo primero, el poeta puede fingirlos y pintarlos a su antojo; si lo segundo, le es forzoso seguir la *fama* y el *nombre* que la Historia les da.

De esta sentencia de Horacio hace Gimezlas el argumento Aquiles de su crítica. Así, deduce que

Si Aquiles fué valiente, prudente Ulises, Numa justo, como consta en los anales antiguos, sería cosa extraña e impropia introducir el poeta, al primero cobarde, necio al segundo, e injusto al tercero. Por tanto, debió guardársele su carácter a Cypariso.

Esto es lo fundamental en la polémica. Sería inútil seguir extractando: volveríamos a encontrarnos con el aparato de una retórica artificiosa y estéril. Lo transcripto basta para dar una idea de cuál era el espíritu que imperaba entonces en la crítica, sujeta a dos disciplinas solas: la Gramática y la Retórica.

ROMANCES TRADICIONALES

CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DEL FOLK-LORE CUBANO

INTRODUCCIÓN

1.—*Vitalidad del Romance.*—Goza la poesía heroico-popular castellana del privilegio no concedido a la de los otros pueblos, de vivir varias y diversas vidas, conservándose casi íntegra en medio de las edades más refinadas y cultas. Desde la antigua canción de gesta hasta el teatro histórico-nacional, tan opulento y vario, parece ser una misma la corriente de inspiración. Lo épico, lo ampliamente objetivo, no muere al extinguirse el eco de los últimos juglares; la tradición de los grandes hechos de la reconquista, tenaz en la memoria del pueblo, sigue manifestándose, ya en el *Romance,* radiante corona de la musa popular, ya en las leyendas dramáticas de Lope, verdaderos y magníficos fragmentos de una epopeya siempre viva. Esa serena concepción de la vida, ese predominio del elemento histórico sobre el fabuloso, ese sano y vigoroso realismo, caracteres indisputables de la epopeya castellana, pasan íntegros al romance, al genuino romance viejo, haciéndole parti-

cipar del espíritu imperecedero de aquélla. Y lo mismo ocurre con el teatro histórico de Lope.

La vitalidad del romance en nuestros días, es hecho que atestiguan las investigaciones modernas. En las regiones más diversas, en España, sin exceptuar una sola provincia (1); en Portugal y sus posesiones africanas; entre los judíos españoles de Levante y Oriente; en las Américas española y portuguesa; en fin, en dondequiera que el pueblo Ibero ha dominado, surge este castizo y espontáneo producto de la poesía popular, conservado por la viva tradición del pueblo. Los temas parecen multiplicarse y la tradición oral, prolífica como pocas, parece no acabarse nunca. Cada día se reciben nuevas sorpresas: era ayer cuando en rústicos labios la señora de Menéndez Pidal descubría la existencia de un verdadero ciclo de romances históricos (2), y al poco tiempo se sucedían, en aquella región que muchos creían sin importancia tradicional alguna, nuevos y riquísimos romances, que cuando no llevaban en sí ningún elemento completamente original, modificaban, ampliaban con interesantes variantes los ya conocidos. En 1900, el gran maestro de la crítica histórico-comparativa, al dar a luz su *Romancero Tradicional,* apén-

(1) En las provincias castellanas (de cuya poesía *viva* tradicional, dudaban críticos sapientísimos), el Sr. D. N. Alonso Cortés, benemérito de la erudición española, ha recogido un precioso romancecerillo (*Romances Populares de Castilla*, Valladolid, 1906). En cuanto al discutido romancero Gallego, sabido es de todos con cuanto empeño viene trabajando en él, el Sr. D. V. Said de Armesto. Su existencia ha quedado probada; solamente falta sintematizar sus elementos.

(2) El de la muerte del príncipe D. Juan. (*Bulletin Hispanique*, VI. 1904.)

dice inapreciable a la *Primavera* de Wolf (1), se limitaba, al hablar de América, a dos meras citas, una de Vergara (de la *Historia de la Literatura de Nueva Granada*) y otra de Cuervo (del *Anuario de la Academia Colombiana*), y a dar la hipótesis de la existencia de auténticos romances viejos en el Nuevo Mundo, aunque éstos anduviesen muy adulterados. Hoy, ¿qué *romancero* tradicional, siempre que no sea de carácter local, puede dejar en blanco la parte de los romances de América? Adulterados, sin ese carácter eminentemente épico de los castellanos, como quiera que estén, no cabe duda respecto a cuánta importancia tienen estos cantos tradicionales, conservados en su mayoría por juegos infantiles, para el cabal estudio del romancero tradicional ibérico.

2.—*Las investigaciones recientes.* — La investigación promovida en 1905 (2) por D. Ramón Menéndez Pidal, ha dado fecundos resultados. El mismo Sr. Pidal, en una obra reciente (3) los ha expuesto, y queda uno maravillado ante tanto hallazgo curioso y peregrino. En la América del Sur, sobre todo, se ha trabajado con tesón, y ya son de dominio público recopilaciones como la de Ciro Bayo, *El Romancerillo del Plata.* Otros eruditos, Julio Vicuña, J. B. Ambrosseti, etc., han formado interesantes colecciones que van publicando parcialmente.

---

(1) Es el tomo 10 de la *Antología de Poetas Líricos Castellanos.*

(2) Ya en 1902, en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, de Madrid, (número de enero), daba el Sr. Ciro Bayo noticias sobre el romance en América.

(3) *El Romancero Español.* Conferencias dadas ante la Hispanic Society of América (1910).

En las Antillas se ha iniciado también el trabajo de recopilación. La revista *Cuba Contemporánea* ha publicado, hace apenas un mes, un elegante y erudito estudio del Sr. D. Pedro H. Ureña, sobre los romances tradicionales de Santo Domingo, aunque el título que lleva (*Romances de América*) hace esperar una investigación más amplia, y que su autor, uno de los jóvenes de más doctrina y sólidos estudios y que más honran la erudición americana, puede realizar cumplidamente. En esa misma revista di una ligera noticia acerca del Romance de Santa Catalina, según lo conserva nuestra tradición oral (1), y dentro de poco, la Srta. Carolina Poncet publicará (2) un volumen dedicado exclusivamente al estudio del romance cubano.

A pesar de todas estas investigaciones, se observa cierta pobreza de elementos tradicionales en los Romances de América. Muy pocos publica Ciro Bayo en el *Romancerillo del Plata,* que sean genuinamente viejos. Esto, quizá se deba a que los romances tradicionales se encuentran casi siempre en *contaminación* con otros, bien de carácter vulgar, bien inspirados en asuntos indígenas o coloniales. Por eso, en vez de disminuir nuestro entusiasmo, debe acrecen-

---

(1) Número de septiembre de 1913. Las investigaciones más completas realizadas con posterioridad a la redacción de estas páginas, se deben al profesor D. Aurelio M. Espinosa, de la Universidad de Stamford, California. Su Romancero Nuevo Mexicano ha visto la luz en la *Revue Hispanique*, año de 1915. Complemento de esta inapreciable recopilación es el estudio del propio Espinosa, *Traditional ballads from Andalucia* (Frügel Memorial volume, Stamford University, California, 1916-92-107).

(2) El excelente trabajo de la Srta. Poncet se publicó en la *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias* (La Habana, 1914.)

tarse. La investigación no debe reducirse a los temas tradicionales conocidos; deben recopilarse cuantas lecciones sea posible de un mismo asunto; sea todo lo que hagamos rigurosamente científico; no sacrifiquemos al placer estético la verdadera redacción de los cantares del pueblo. Unicamente así lograremos salvar estas preciosas reliquias.

3.—*Necesidad de sociedades* folk-lóricas.—La obra que hay que realizar es tan vasta, que a mí se me antojan insuficientes las iniciativas individuales. No sé si la idea encontrará calor, pero afirmo la imprescindible necesidad de crear una sociedad *folk-lórica,* con representaciones en todo el continente, para llegar a la formación definitiva del romancero tradicional de América. En cada aldea, en cada pueblo, en cada ciudad—he podido comprobarlo en Cuba—hay elementos, antiguos o modernos, importantes o no, de poesía popular. El esfuerzo del individuo no puede alcanzar a recogerlos por completo. Su labor siempre quedará limitada a determinada región. Por desgracia, la raza de los Proteos se ha extinguido.

Si se creara una sociedad *folk-lórica,* no de carácter local, sino con un fin tan amplio que fuese eminentemente americana, que tuviera, por tanto, ramificaciones en todos los pueblos del continente, las dificultades de la empresa disminuirían y los resultados serían más positivos. Una versión, por perfecta que sea, no es suficiente para fijar la lección definitiva de un romance. Es menester un estudio comparativo minucioso, de infinitos detalles, sometidos a varias disciplinas, para poder restaurar un texto perdido. Esto

puede hacerse, y no siempre, con un tema, pero ¿cómo intentarlo con algo que quiere ser más importante, con algo que quiere llegar a ser un verdadero romancero?

En una publicación semanal de la Habana (1) lanzaba esta idea, pero con respecto a Cuba únicamente. Proponía la creación de un organismo central en la Habana y la de sociedades *correspondientes* en los pueblos del interior. El *folk-lore* americano, por ser empresa mucho más compleja, requiere una organización distinta. Atendiendo a las analogías tradicionales deben crearse diversas sociedades centrales con sus respectivas entidades correspondientes. Así cabe, por ejemplo, la institución de un organismo central en las Antillas, otro en Centro-América, etc., etc. Siempre debe atenderse a las afinidades étnicas, a la fuente común de tradiciones. Ahora bien, debe haber estrecha relación entre los organismos centrales. Son entidades autónomas, pero por su fin común sujetas a ciertos principios de mutua dependencia. Es, no ya una empresa nacional, sino continental, esencialmente americanista la que quiere realizarse.

Así, con más conciencia de nuestro pasado tradicional, habiendo una verdadera compenetración de ideales, dándonos cuenta de la solidaridad que debe existir entre los pueblos américo-hispanos, haremos una labor profundamente nacionalista, afianzaremos nuestra personalidad como pueblos independientes,

---

(1) *Universal*, número de 4 de enero de 1914. Artículo *El Folklore Cubano.*

acentuaremos nuestro tipo propio de cultura, vigorizaremos, en fin, el alma de la unidad étnica (1) de América.

4.—*Caracteres.—Formas de Transmisión.—Cronología.*—¿Cuáles son los caracteres de los romances que conserva la tradición oral en Cuba? ¿Cómo se encuentran en boca de nuestro pueblo? ¿Qué sabemos de su antigüedad?

Aunque me sea enojoso, tengo que referirme a mi estudio sobre el *Romance de Santa Catalina*, para satisfacer estas preguntas. Allí intenté señalar provisionalmente los caracteres de los romances viejos en Cuba. Esperaba que nuevas investigaciones me hicieran rectificar. No ha sido así. Los distintivos principales de nuestros romances siguen siendo:

A) La ausencia de los elementos épico e histórico en los mismos (2).

B) Su tendencia novelesca.

El único romance histórico que he encontrado, la canción de Alfonso XII, no es sino una *modernización* de un tema tradicional antiguo, ajeno por completo a la epopeya y a la historia. En el mencionado opúsculo intentaba explicar estos caracteres refirién-

---

(1) Empleamos este término en la acepción profunda que le da el profesor Burgess. Es éste un criterio espiritual que no debe olvidarse nunca, para no llegar a decir, como un estimable escritor en el juicio de un opúsculo mío que eso de la raza es una ficción romántica.

(2) Por no conocer el estudio de M. Pidal acerca de los *Romances en América*, sino por ajenas referencias, incurrí en un grave error al afirmar que el insigne medioevalista demostraba el carácter épico-histórico de los romances americanos: precisamente es ésa, la ausencia de lo histórico, la principal diferencia que entre la tradición antigua y la moderna señala el Sr. Pidal en su obra citada sobre el Romance español.

dolos a la índole de nuestra poesía popular. Lo indígena de nuestro *Folk-lore* es eminentemente lírico. El amor es el centro de nuestras canciones. Hasta las narraciones en prosa, que a veces tienen su origen en una fuente heroica, se revisten de este tinte lírico. Gráficamente lo dijo D. Ramón de Palma en un estudio que, a pesar de la época en que fué escrito, no ha envejecido en todas sus partes: "El amor es el tema universal de esta poesía engendrada bajo un sol de fuego... Y aunque la poesía parece naturalmente hermanada con la música, ninguno de los cantos que van citados (se refiere a varios de Grecia, entre los antiguos, y a los de Irlanda y otros pueblos entre los modernos) sabemos que se ajustaban tanto al aire y compás del baile... Aquí parece que danzan los palmares, que los ríos cantan y que vierten inspiración las estrellas y las flores" (1). Esta tendencia de nuestro pueblo hacia los asuntos líricos, explica la persistencia en nuestra tradición oral de los romances novelescos. Los temas se amplifican, se borran los rastros de poesía histórica, el realismo va siendo menos puro, el estilo pierde en sobriedad, y la opulencia y retoricismo de los cantares típicamente indígenas, pugnan, aunque en vano, por inficionar estas francas y espontáneas manifestaciones de la poesía del pueblo.

Compárese un tema tradicional tal como se conserva en cualquiera región española y según se en-

---

(1) *Cantares Cubanos*, *Revista de ta Habana*, 1856, tomo III, páginas 244-245.

cuentra en Cuba. Sea, por ejemplo, el popularísimo de la esposa infiel.

La nuestra tiene su más próximo antecedente en la versión andaluza. Como ésta, empieza:

Mañanita, mañanita,
mañanita de San Simón,

El desenvolvimiento es idéntico: la maldición lanzada al caballero, la llegada de éste, las preguntas y respuestas entre el marido y su traidora mujer, etcétera. Mas vemos un elemento nuevo, un episodio secundario, que revela cierta tendencia a lo fabuloso en nuestro pueblo: la llegada del caballero con un león, con un león vivo de la cacería:

Estando en estas razones
el marido ya llegó:
—Abreme la puerta, luna;
ábreme la puerta! sol,
que aquí traigo un león vivo
de las sierras de Aragón.

La parte de la versión andaluza correspondiente a estos versos, dice así:

A eso de benir er día,—er marido que yamó:
—Abreme la puerta, luna:—ábreme la puerta, sol,
que te *traigo un pajarito*—de los montes de León (1).

Vemos la clara transformación verificada por nuestro pueblo. Aun suponiendo que exista otra versión española que trajese el verso del león, la elección de éste ya implica la tendencia a que me vengo

(1) Recogido por *Micrófilo* y reproducido por Menéndez y Pelayo en el *Rom. Trad.*, pág. 180.

refiriendo. A pesar de conservarse entre nosotros en bocas infantiles los romances españoles, no obstante la ausencia casi absoluta de *indigenismos,* el carácter distintivo de nuestra poesía popular ha tenido que revelarse de alguna manera en estos viejos cantos.

No se crea por lo dicho que sostengo la existencia de ciertas notas originales en nuestros romances. No añaden, al menos los que he recogido hasta ahora, un solo elemento importante al Romancero Tradicional. Unicamente revelan, ya en la elección de asuntos, ya en algunas leves alteraciones, como la indicada, la índole lírica y la tendencia novelesca de nuestra poesía popular. Hoy, lo mismo que ayer (1), no vacilo en afirmar que el carácter esencial de los Romances castellanos, lo que pudiéramos llamar *realismo histórico,* no existe en los que conserva nuestra tradición.

Es menester una exploración metódica, realizada por toda la isla, para poder señalar con precisión cómo se conservan estos Romances entre nosotros. Hasta ahora, dos son las principales formas de transmisión que hemos encontrado: los corros de los niños y las canciones de cuna. Quizá esto explique la extraordinaria vitalidad del Romance. Completamente apartado de la poesía artística, va viviendo el Romance en boca de los niños, que lo olvidarán mañana. A veces, el juego abandona su monotonía y, com-

---

(1) Véase mi citado ensayo sobre *Los orígenes de la Poesía en Cuba*, pág. 48.

penetrándose con el espíritu del Romance que se canta, adquiere cierta animación dramática. El de

Hilito, hilito de oro, etc.

puede servir de ejemplo. He aquí la descripción de uno de esos juegos (Santa Catalina): Varias niñas, sujetas de las manos, forman un corro y dan vueltas alrededor de una que permanece arrodillada, y es Catalina. El Romance no se canta dialogadamente, como podía presumirse por la escena del Marinero, sino que preguntas y respuestas son dichas por las del corro y Catalina. Catalina se mantiene en el centro arrodillada hasta que elige una de las del corro, mediante esta fórmula:

Cojo ésta por linda y hermosa,
que es una rosa
acabadita de nacer.

Entonces la elegida pasa a desempeñar el papel de Catalina (1).

En las *canciones de cuna*, en las *nanas*, las versiones son menos extensas y abundan más en ellas los *indigenismos* que en los juegos de niños. Son manifiestamente incoherentes, y muy pocas tienen un desenlace. Tengo vagos recuerdos de haber oído en mi primera niñez, a una anciana sirviente de mi casa, mezclar versos del popularísimo Romance de *Hilo de Oro*, con otros de una canción moderna. Creo que ella decía así, destruyendo la rima del Romance:

(1) Concuerdan con esta descripción las que han enviado, de Camagüey, don Felipe Pichardo, y de Matanzas (Bolondrón, don Benigno Rodríguez Sánchez.

Al vapor se fué
la niña del caballero:
No se la dan por el oro,
no se la dan por dinero.

Mezclaba, como se ve, uno de los versos (adulterado ciertamente) de *Hilo de Oro* con la canción siguiente:

El vapor se fué,
Almendares se va
a traerle juguetes
al nené de mamá.

Estas formas de conservarse los Romances entre nosotros, de transmitirse así a través de las gentes, hace en extremo difícil fijar la antigüedad de los mismos. Con la conquista debió venir a nuestras tierras el Romance, ya que, como dice con sobria elocuencia un eminente erudito español, "cada conquistador y cada mercader que se hacía a la mar, llevaba entre los más tenaces recuerdos de la infancia, un jirón del Romancero, que allá en la expatriación evocaba en cualquier trance de la vida nueva, renovando soledades de la tierra natal" (1). Pero ¿qué clase de romances vino? No hay duda que los de carácter épico, y hay en los cronistas de Indias algunas citas curiosas que prueban la boga que iban alcanzando en estas nuevas tierras los romances del ciclo Carolingio. En efecto; en la *Verdadera Historia de los Sucesos de la Conquista de la Nueva España*, la obra clásica de Bernal Díaz del Castillo, hallamos el

(1) Ramón Menéndez Pidal. *El Romancero Español.* Conferencias dadas ante la Sociedad Hispánica de América. Pág. 92.

siguiente pasaje que, aunque algo extenso, no vacilo en transcribir por su manifiesta importancia: "... Y con buen viaje navegamos e fuimos la via de San Juan de Ulúa, y siempre muy juntos a la tierra; e yendo navegando con buen tiempo, decíamos a Cortés los soldados que veníamos con Grijalba, como sabíamos aquella derrota: "Señor, allí queda la Rambla, que en lengua de indios se dice *Aguayaluco.*" Y luego llegamos al paraje de Tonala, que se dice San Antón, y se lo señalábamos, mas adelante le mostramos el gran rio de Guayacualco, e vió las muy altas sierras nevadas y luego las sierras de San Martín, e más adelante le mostramos la roca partida..." Y ante tantos recuerdos de aquella desgraciada ruta, añade Díaz del Castillo, que "llegó un caballero que se decía Alonso Hernández Puertocarrero, e dijo a Cortés: "Paréceme, Señor, que os han venido diciendo estos caballeros que ahn venido otras dos veces a esta tierra:

Cata Francia, Montesinos;
cata París, la ciudad,
cata las aguas del Duero,
do van a dar a la mar.

Yo digo que mireis las tierras ricas, y sabeos bién gobernar." Luego Cortés bien entendió a que fin fueron aquellas palabras dichas, y respondió:

Dénos Dios ventura en armas
como al paladín Roldán,

que en lo demás, teniendo a vuestra merced y a otros

caballeros por señores, bien me sabré entender" (1).

A pesar de estas citas de auténticos romances carolingios, que muestran con evidencia cuán vivos estaban en la memoria de los descubridores, no he encontrado uno solo en nuestra tradición oral. Quizá vinieron también a nuestras costas, pero duraron tan breve tiempo, que no dejaron un solo rastro en nuestra poesía. Y los novelescos, por su mismo carácter, por vivir vida menos fija y estable que la de la tradición escrita, escapan a toda conjetura cronológica. Para mayor dificultad, ni una sola mención de esos juegos infantiles que conservan los romances tradicionales entre nosotros, he hallado, ni en nuestros escritores de costumbres, ni en los eruditos que, como Bachiller y La Torre, se han ocupado en nuestras antiguallas (2). En estas condiciones, toda conjetura era muy fácil, pero a mí se me antoja caprichosa en extremo. Hay casos en que puede decirse: en tal fecha se cantaba este romance, pero nunca la época que se fije puede hacernos ver que antes no se cantara. De algunas versiones sé, que hace ochenta, cien o más años, vivían en nuestra tradición oral: básteme para afirmarlo el testimonio de personas ancianas, que a su vez las oyeron de labios de sus mayores. Pero esto ¿nos permitirá decir que no llega más

(1) *Verdadera Historia*, etc., pág. 31, columna 2.ª en la edición Rivadeneyra. (Es el tomo II de los *Historiadores Primitivos de Indias*.) El pasaje de Díaz del Castillo ha sido ya citado, entre otros, por M. Pidal en su obra sobre el Romancero.

(2) He consultado especialmente la interesante obra de La Torre *La Habana antigua y moderna* (reimpresa en estos días por el eruditísimo Fernando Ortiz), y a pesar de su riqueza no he hallado nada sobre el particular.

allá la antigüedad de las mismas? En modo alguno.

V.—*Clasificación.—Plan de este trabajo.*—A pesar del pequeño número de romances que ven ahora la luz, que parece hacer, por tanto, innecesaria toda clasificación, he creído conveniente dividir este trabajo en dos secciones fundamentales:

1.° Romances con antecedentes concretos en el Romancero Tradicional.

2.° Romances sin dichos antecedentes.

He escogido como tipo de los Romanceros Tradicionales el del Sr. Menéndez y Pelayo, que, no obstante lo mucho que se ha trabajado sobre estas materias, en conjunto no ha sido superado por ninguno.

La primera sección la dividiré en los siguientes apartados:

Romances de reconocimientos.

Romances que refieren tragedias domésticas.

Romances hagiográficos y de sucesos maravillosos.

Romances picarescos.

Romances líricos.

Diré ahora, para finalizar esta introducción, breves palabras acerca del plan de este trabajo. Me he propuesto, en primer término, reproducir tan sólo aquellos romances genuinamente tradicionales. Quizás hubiera sido más conveniente para la vulgarización de nuestro caudal *folk-lórico,* transcribir otros que, formados sobre asuntos modernos o teniendo sus modelos en canciones españolas relativamente antiguas, pero sin valor tradicional alguno, caen de lleno en el grupo de los romances vulgares. Así me ha sucedido con el del *Señor don Gato,* con el *Casa-*

miento de doña Catalina y otros del género burlesco. Pero ¿puede haber un criterio único, inmutable para la distinción perfecta entre los romances viejos y los que no lo son? ¿Cuáles son los límites de la poesía popular? ¿Dónde comienza lo vulgar? Bueno es que traslade aquí algunos conceptos del egregio autor del *Tratado de los Romances Viejos,* para no decir mal lo que ya está dicho magistralmente:

"Nuestra colección (habla de la *Primavera* y del *Romancero Tradicional*) se contrae a los romances *viejos,* entendiéndose por tales:

1.° Aquéllos cuya existencia en el siglo XV consta de un modo positivo.

2.° Todos aquéllos que, impresos en la primera mitad del siglo XVI, ya en el Cancionero General de 1511, ya en el Cancionero de Romances de Amberes, ya en las tres partes de la Silva de Zaragoza, ya en pliegos sueltos góticos, ya en cualquier otro libro, presentan los caracteres de la plena objetividad épica o del lirismo popular...

3.° Los romances que, recogidos modernamente de la tradición oral, en mejor o peor estado de conservación, pueden considerarse como variante de los viejos o presentan un tipo análogo a ellos. En esta parte *hay que proceder con cautela, para no confundir lo popular con lo vulgar,* ni tampoco con las reminiscencias literarias que han llegado al pueblo más de lo que piensa" (1).

---

(1) *Tratado de los Romances Viejos,* tomo II, págs. 129-130. (Es el tomo II de la *Antología de Líricos Castellanos* que publica la Biblioteca clásica.)

Creo que los romances que ahora publico reúnen estas condiciones. Todos, exceptuando el de *Hilo de Oro,* y otros dos que doy en forma hipotética tan sólo, tienen sus antecedentes, ya en tradición escrita, ya en la tradición oral. En cuanto al de *Hilo de Oro,* si no bastara una cita de Lope de Vega para demostrarlo, presenta todos los caracteres de viejo y, como tal, no han vacilado en considerarlo críticos tan sagaces como D. Ramón Menéndez Pidal. El romance religioso y el fragmento que publico, también presentan algunos de estos caracteres. Podrá pecar, pues, esta modesta recopilación por *defecto,* pero nunca por *exceso.* Faltarán algunos de los romances tradicionales que conserva nuestro pueblo, pero creo que ninguno de los que publico deja de pertenecer al grupo de los *viejos.*

SECCIÓN PRIMERA

Romances con antecedentes concretos en el Romancero Tradicional.

A) De reconocimientos: *Las Señas del Esposo.*

a) Versión de Camagüey:

—Buenos días, señor soldado.
—¿Qué se le ha ofrecido a usted?
—¿Que si ha visto a mi marido
en la guerra alguna vez?
—Su marido no lo he visto,
déme usted las señas de él.
—Mi marido es alto y rubio
y de tipo aragonés;
en la punta de la lanza
un pañuelo lleva él,
cuando niña lo bordaba,
cuando niña lo bordé.
—Por las señas que me ha dado,
su marido muerto es,
y dejó en su testamento
que me case con usted.
—Siete años lo he esperado
y otros siete esperaré,
y si a los siete no viene,
con usted me casaré.
—No te cases, mujer mía;
no te cases, Isabel,
que aquí tienes a quien buscas,
que aquí está tu esposo Andrés.

b) Versión de Matanzas:

Yo soy la recién casada,
¡ay!, ¡ay!, ¡ay!,

que no cesa de llorar;
mi marido me ha dejado
por seguir la libertad.
Pasa un soldadito extraño,
¡ay!, ¡ay!, ¡ay!,
le pregunto si usted ha visto,
¿si usted ha visto a mi marido
en la guerra alguna vez?
—Si lo he visto no recuerdo,
deme usté las señas de él.
—Mi marido es alto y rubio
y viste de aragonés;
en la punta de la espada,
¡ay!, ¡ay!, ¡ay!,
lleva un pañuelo francés
con un letrero que dice:
siendo niña lo bordé.
—Por las señas que usté ha dado,
¡ay!, ¡ay!, ¡ay!,
su marido muerto es,
y dejó en el testamento
que me case con usté.
—Siete años lo he esperado
y otros siete esperaré,
si a los catorce no viene,
viudita me quedaré.
—Dos hijos menores tengo,
¡ay!, ¡ay!, ¡ay!,
y los dos los mandaré
uno en casa de doña Ana
y otro en la de doña Inés.
El otro mayor que tengo,
¡ay!, ¡ay!, ¡ay!,
a ese yo lo mandaré
para que busque a su padre
y muera junto con él.
—Calla, por favor, mujer;
¡ay!, ¡ay!, ¡ay!,
calla, por Dios, Isabel,
que soy tu querido esposo
y tú mi buena mujer.

c) Versión de la Habana:

Este es el *Mambrú*, señores,
que lo cantan al revés.
—¿Ha visto usted a mi marido
en la guerra alguna vez?
—Si lo he visto no me acuerdo,
déme usted las señas de él.
—Mi marido es alto y rubio
vestido de aragonés,
en la punta de la lanza
lleva un pañuelo *bordés*,
que lo bordé cuando niña,
cuando niña lo bordé.
—Por las señas que me ha dado,
su marido muerto es,
que en la mesa de los dados
lo ha matado un genovés.
—Siete años lo he esperado
como una buena mujer,
y si a los ocho no viene,
a monja me meteré,
y a las tres hijas que tengo
yo las colocaré.
Una en casa de doña Juana,
otra en casa de doña Inés,
y la más chiquiritita,
con ella me quedaré
para que me friegue y barra
y me haga de comer.
Y los tres hijos que tengo,
a frailes los meteré.
Y si no quieren ser frailes,
vayan a servir al rey,
que donde murió su padre,
que mueran ellos también.
—No hagas eso, mujer mía;
no lo hagas, Isabel,
que aquí tienes a quien buscas,
que aquí está tu esposo Andrés.

1.° *Antecedentes en la tradición escrita.*—En la

tradición escrita, tanto como en la tradición oral de España, encontramos antecedentes claros y concretos de estas versiones. El hecho que las sirve de argumento es tan general que se encuentra en los más diversos pueblos, en las más distintas razas. Menéndez y Pelayo dice a este respecto:

"Se encuentra este tema en los cantos de la Grecia moderna, en baladas alemanas e inglesas, en las canciones francesas *Germaine* o *Germine* y *Le Retour du Mari,* de las cuales se conocen muchas versiones, en *La Esposa del Cruzado,* canción bretona, y en una canción italiana, *La Prora,* más o menos íntegra, en el Piamonte, en Génova, en Lombardía, en Venecia, en la Marca de Ancona, en Ferrara y en otras partes... En rigor, el asunto es humano, y su expresión más poética y más antigua está ya en la *Odisea;* pero es tal la semejanza que tienen estas canciones en algunos pormenores, especialmente en lo que toca a las señas del marido, que hacen pensar en la transmisión directa de un tema original, nacido no se sabe dónde" (1).

Para proceder con método, trataré primero de los romances conservados por la tradición escrita.

En la *Primavera* de Wolf (núms. 155 y 156), y es referencia dada ya por Menéndez y Pelayo, encuentro dos romances, de los que copio, del primero, su comienzo y otros versos que importan a mi propósito; y del segundo, todo él, porque la semejanza con

(1) *Tratado de los Romances Viejos*, tomo II, pág. 501. (Es el tomo XII de la *Ant. de Lit. Castellanos*.)

la segunda de las versiones cubanas es pasmosa:

—Caballero, si a Francia ides,—por mi señor preguntad,
y por que le conozcáis—con poca dificultad,
daros he las señas dél—sin inguna falsedad:
él es dispuesto de cuerpo,—y de mucha gravedad,
blanco, rubio y colorado,—mancebo de poca edad,
el cual por ser hermoso,—temo de su lealtad; etc.

(Códice del siglo XVI, en el *Rom. gen.* de Durán. Nota de Wolf, *Prim.* 147.)

—Caballero de lejas tierras,—llegaos acá, y paréis...
hinquedes la lanza en tierra,—vuestro caballo arrendéis,
preguntaros he por nuevas—si a mi esposo conocéis.
—Vuestro marido, señora,—decid, ¿de qué señas es?
—Mi marido es *mozo y blanco,—gentil hombre y bien* [*cortés,*
muy gran jugador de tablas—y también del ajedrez.
En el pomo de su espada—armas trae de un marqués,
y un ropón de brocado—y de carmesí al envés.
Cabe el fierro de lanza—*trae un pendón portugués,*
que ganó en unas justas—a un valiente francés.
Por esas señas, señora,—su marido muerto es:
en Valencia lo mataron—*en casa de un ginovés;*
sobre el juego de las tablas—lo matara un milanés.
Muchas damas lo lloraban,—caballeros con arnés,
sobre todo lo lloraba—la hija del ginovés:
todos dicen a una voz—que su enamorada es;
si habeis de tomar amores,—por otro a mí no dejéis.
—No me lo mandéis, señor—señor, no lo mandéis,
que antes que eso hiciese,—señor, monja me veréis.
—No os metáis monja, señora,—pues que hacedlo no [podéis.
que vuestro marido amado,— delante de vos lo tenéis.

En este romance encontramos los elementos esenciales de nuestras versiones: 1.°, la soledad de la esposa, sus congojas por el esposo ausente; 2.°, la descripción del marido, *Las señas del esposo;* 3.°, la no-

ticia de su muerte; 4.°, el reconocimiento. Hasta en los detalles tiene relaciones con la segunda de las versiones cubanas. Pero este romance, que en el Romancero de Durán lleva la firma de Juan de Ribera, pertenece al grupo de los artísticos popularizados, y tiene, por tanto, antecedentes en otras canciones más antiguas. Wolf señala (*Prim*, tomo I, pág. 276) como fuentes los romances de Gaiferos y de Valdovinos.

El romance de Gaifero es sumamente largo (tiene más de 600 versos si se cuenta por el sistema de transcripción de Wolf, y unos 300 si se sigue el del *verso épico largo* de J. Grimm), y parece obra de un juglar verboso, aunque no ajeno a los encantos de la poesía popular. Cuenta el Romance cómo don Gaiferos, incitado por Roldán, va a libertar a su esposa Melisenda, llevando por armas las maravillosas del héroe francés. Llega Gaiferos a Sansueña el viernes, cuando los *moros hacen solemnidad,* rescata a Melisenda y tiene una gran victoria sobre los moros de Almanzor.

El pasaje que se relaciona con el tema de las *Señas del Esposo,* es el siguiente:

Caballero, si a Francia ides,—por Gaiferos preguntad.
decidle que la su esposa—se la envía a encomendar,
que ya me parece tiempo—que la debía sacar.
Si no me deja por miedo—de con los moros pelear,
debe tener otros amores,—de mí no lo dejan recordar:
¡los ausentes por los presentes—ligeros son de olvidar!
Aun le diréis, caballero,—por darle la mayor señal,
que sus justas y torneos—bien los supimos acá;
y si estas encomiendas—no recibe con solaz,

darlas heis a Oliveros,—darlas heis a don Roldán,
darlas heis a mi señor—al emperador mi padre:
diréis cómo estoy en Sansueña,—en Sansueña. esa [ciudad;
que si presto no me sacan,—moro me quiero tornar;
casarme he con el rey moro—que está allende la mar;
de *siete* reyes de moros,—reina me hacen coronar;
según los reyes que me traen—mora me harán tornar,
mas amores de Gaiferos—no los puedo yo olvidar.—
Gaiferos, que esto oyera,—tal respuesta le fué a dar:
—No lloréis vos, mi señora,—no queráis así llorar,
porque esas encomiendas—vos mesma las podéis dar,
que a mí allá dentro de Francia—Gaiferos me suelen [nombrar.
Yo soy el infante Gaiferos,—señor de París, la Grande,
primo hermano de Oliveros,—sobrino de don Roldán,
amores de Melisenda—son los que acá me traen.—

(*Prim*, núm. 173.)

Elementos de este pasaje concordantes con *Las Señas del Esposo*: *La Soledad de Melisenda*. Su fidelidad.—Las preguntas por las nuevas de don Gaiferos.—El reconocimiento.

El romance de Valdovinos dice así:

—Nuño Vero, Nuño Vero,—buen caballero probado,
hinquedes la lanza en tierra—y arrendedes el caballo;
preguntaros he por nuevas—de Valdovinos el franco.—
—Aquesas nuevas, señora,—yo vos la diré de grado.
Esta noche, a media noche,—entramos en cabalgada,
y los muchos a los pocos—lleváronnos de arrancada:
herieron a Valdovinos—de una mala lanzada;
la lanza tenía dentro—de fuera la tiembla el asta:
o esta noche morirá,—o de buena madrugada.
Si te plugiese, Sebilla,—fueses tú mi enamorada.—
—Nuño Vero, Nuño Vero,—mal caballero probado,
yo te pregunto por nuevas,—tú respóndeme al contrario,

que aquesta noche pasada—conmigo durmiera el franco: él me diera una sortija,—y yo le di un pendón labrado.

Elementos concordantes: Las preguntas por Valdovinos.—La falsa noticia de su muerte.—La proposición de casamiento.

A este romance puso la siguiente nota D. Agustín Durán: "En éste, como en algunos romances, se observa la interrupción del asonante y su vuelta a él, lo cual es un indicio de su mayor antigüedad comparada con lo de aquellos que siguen constantemente la regla de la asonancia, como hechos por personas más ejercitadas en la versificación. Los juglares y los poetas cultos han glosado con frecuencia este romance o sus fragmentos, y la situación que supone, se halla repetida en algunos otros también viejos." (*Romancero General,* tomo I, pág. 218.)

Tenemos, por consiguiente, que dos romances carolingios, de los más viejos y populares, intervienen en el de Ribera. Nuestras versiones ¿proceden de los mismos? ¿Bastan ellos para explicar su genealogía? Entiendo que hay entre unos y otros un fondo de identidad, una comunidad de asuntos, pero nunca puede decirse que la fuente única de las versiones tradicionales de *Las Señas del Esposo* sea estos romances carolingios. Las situaciones comunes en los temas más diversos, es hecho muy frecuente en la poesía popular. Ya Menéndez y Pelayo hace constar que puede haber un tema originario de todas, quizá hoy perdido y nacido no se sabe dónde. Independiente de los carolingios, debió haberse popularizado en

España un romance cuyo asunto capital fuera las *Señas del Esposo,* que no pasa, en los de Gaiferos o Valdovinos (1), de ser un episodio secundario. La vulgarización enorme de este tema por medio de la tradición oral parece comprobarlo.

2.° *Antecedentes en la tradición oral.*—La versión conservada por este medio que alcanzó primero que ninguna la publicidad, es la que trae Durán en la nota al romance de Ribera (tomo I, pág. 175 de su *Rom.*). Es manifiestamente vulgar y es sin duda el antecedente más próximo de nuestras versiones:

Oiga, oiga, buen soldado,
si sois lo que pareceis,
¿a mi marido habeis visto
en la guerra alguna vez?
—No lo sé, señora mía,
dadme algunas señas dél.
—Mi marido es gentil hombre,
gentil hombre y muy cortés;
monta un potro pelicano
más ligero que uno inglés,
y en el arzón de la silla
lleva las armas del rey,
con la su espada ceñida

(1) En el romance referente a la batalla de Roncesvalles: *Por la matanza va el viejo,* hay un episodio análogo al nos ocupa, siendo otro antecedente importantísimo del romance, cuyas fuentes se investiga. Trasladaré este pasaje:

—Caballero de armas blancas—¿si los viste acá pasar?...
—Ese caballero, amigo,—dime tú, qué señas ha?
Armas blancas son las suyas—y el caballo es alazán,
y en el carrillo derecho—él tenia una señal
que siendo niño pequeño—se la hizo un gavilán.
—Ese caballero, amigo,—muerto está en aquel pradal,
dentro del agua los pies,—y el cuerpo en un arenal:
siete lanzadas tenía—pasándole de parte a parte.

(*Primavera,* núm. 185.)

con cinturón de morlés.
—Ese hombre que decis
habrá ya que murió un més,
y manda en el testamento
que conmigo vois caséis.
—No permita Dios del cielo,
ni madre Santa Inés,
que fembra de mi linaje
se case más de una vez;
de tres hijas que me deja,
la primera casaré,
la mediana será monja,
la tercera guardaré,
que me cuide y me acompañe,
que me guise de comer,
y me lleve de la mano
en casa del coronel.
—No vos acuitéis, señora,
señora, no os acuitéis,
miradme, miradme el rostro
por ver si me conceéis.
—Vos sois Mambrú, dulce esposo,
que sois mi dueño y querer,
vos sois...— Cayó desmayada
en los brazos de su bien
la dama desfallecida
de tanto gusto y placer.
Después que hubo vuelto en si,
fuéronse juntos al rey,
que los recibió en sus brazos
al ir a echarse a sus pies.
Este es el Mambrú, señores,
que se canta del revés,
y una gitana lo canta
en la plaza de Aranjuez.

En este romance, que tiene a veces los caracteres de los llamados de *fabla* (1), se observa una curio-

(1) Véanse estos versos:
... que fembra de mi linaje—se case más de una vez.
... No vos acuitéis, señora,—señora, no os acuitéis, etc.

sísima *contaminación*: la del romance de las *Señas del Esposo* y la canción francesa de *Mambrú*. La acción se encuentra muy recargada y abunda mucho el prosaísmo. La versión habanera presenta los mismos caracteres. Indiscutiblemente tiene ahí su más próximo modelo. Este, ¿dónde lo tiene? ¿Procede directamente del romance de Ribera? Hay que pensar en una fuente más popular. Compararé brevemente los elementos de uno y otro: en el romance de Ribera se describe minuciosamente la supuesta muerte del esposo ausente y se le imputan a éste amores que nunca tuvo. En el romance que insertó Durán no se hace mención de nada parecido. El olvido parecerá poco importante, pero a mí se me antoja decisivo para excluir de este romance la intervención del de Ribera. Los elementos que se pierden son esencialmente novelescos:

En Valencia lo mataron—en casa de ginovés;
sobre el juego de las tablas—lo matara un milanés; etc.

y la musa popular, en los tiempos modernos, tiene especial predilección por estos asuntos. En cambio, nada se dice en el de Ribera sobre el porvenir de las hijas, que viene a constituir como la tercera parte del de Durán. Creo, en una palabra, que Ribera aprovechó un romance tradicional, amplificó aquí, suprimió allá y adulteró en todas partes, y que este romance, el aprovechado por Ribera, sufriendo elaboraciones continuas, viene a ser el modelo común de todos los tradicionales. Hay, sin embargo, un hecho muy curioso: mientras el romance de Durán y otros tra-

dicionales (entre ellos el de la Argentina, publicado por Ciro Bayo en la *Revue Hispanique*, tomo XV, 1906, no se describe la falsa muerte del esposo, en la tercera de las versiones cubanas que publico encontramos narrado el hecho tan en sus detalles, que repite algunos versos del romance de Ribera. Esto puede explicarse, suponiendo una *contaminación*: versos y episodios del romance de Ribera, van a mezclarse con los conservados por la tradición oral. También es posible que, a pesar de la vulgaridad que caracteriza a esta versión, ésta conserve mejor que los otros el tema del primitivo romance (1).

Cotejando las versiones cubanas, se observan grandes diferencias. La de Camagüey es mucho más sencilla: falta el episodio de la muerte del esposo y todo lo referente al porvenir de los hijos. Es, sin duda, menos vulgar, por esta sencillez misma, que la versión habanera. *Las Señas del Esposo* y el *Reconocimiento* son iguales en una y otra versión. El elemento tradicional que representa el número siete, aparece en todas. La versión de la Habana, añade a las que conozco de España lo referente al porvenir de los hijos, pues aquéllas se limitan a hablar de las hijas, y cuando de los hijos, lo hacen sin particularizar. Algunos de estos versos, que se encuentran también en las versiones asturianas (V. la 27 de M. y P.), son de efecto poético indudable:

Y si no quieren ser frailes,

(1) De las otras versiones tradicionales no se habla por brevedad y por ofrecer pocas variantes. Es sumamente poética la de Asturias. (M. y P., núm. 28.)

vayan a servir al rey,
que donde murió su padre.
que mueran ellos también.

Resumiendo (1): *Las Señas del Esposo* es un tema de la poesía popular de casi todos los países. La semejanza del episodio de las *Señas* ha hecho pensar a algunos en la existencia de un tema común, nacido no se sabe dónde y quizás perdido. Los romances carolingios de Gaiferos, Valdovinos, Batalla de Roncesvalles..., son los más antiguos antecedentes *escritos* de las versiones tradicionales. Estas son independientes de aquéllos: las semejanzas se explican por la generalidad del episodio de las *Señas*. El romance de Ribera aprovecha un romance tradicional, y luego interviene, por *contaminación* muchas veces, en otros. La versión habanera responde principalmente a este último tipo y presenta ciertas variantes; las de Camagüey y Matanzas, mucho más

---

(1) Después de escrito este estudio llega a mi noticia una versión mexicana, que ha recogido y conserva inédita mi amigo D. Antonio Castro Leal, joven que honra la erudición de su país Con su venia voy a reproducirla aqní:

Yo soy una pobre viuda
que nadie me gozará,
me abandonó mi marido
por estar en libertad.
.....
—Pues, oígame usted, señor:
¿no ha visto usted a mi marido?
—Señora, no lo conozco,
déme las señas que pido.
—Mi marido es blanco y rojo
y tiene algo de cortés,
en el puño de su daga
tiene un letrero francés.
.....
—Señora, si usted quisiera

sencillas, se concretan exclusivamente al episodio de las *Señas*. A pesar de las variantes, en ninguna de las versiones se descubren elementos indígenas (1).

B) Romances que refieren tragedias domésticas:

1.—*La Esposa infiel.*

Mañanita, mañanita,
mañanita de San Simón,
estaba una señorita...
sentadita en su balcón.
Ha pasado un caballero
hijo del emperador
y cuando llegó hasta ella
le ha cantado esta canción:

---

nos casaríamos los dos,
su personita y la mía
y la voluntad de Dios.
.....
—Tres años que lo he esperado
y cuatro lo esperaré,
y si a los siete no viene
¿qué he de hacer?, me casaré

Otra versión termina de este modo:

Con mi túnico negro
y mi tápalo café
me miraba en el espejo:
¡qué buena viuda quedé!

Adviérteme mi amigo que este final está arreglado con versos del himno mexicano.

Otras versiones hacen mención al sitio de Puebla:

Y en ese sitio de Puebla,
lo mató un traidor francés.

Nota el Sr. Castro Leal una particularidad en estas versiones: las frecuentes consonancias que hay en las mismas:

marido-pido; esperaré-casaré; café-quedé; etc.

Cree mi erudito amigo que estas alteraciones métricas son ajenas, a diferencia de lo que ocurre en la Argentina, a los artificios de la poesía artística.

(1) Como sucede en el argentino, cuando se habla del «visorrey Cañete».

Tanto es la versión habanera como en la camagüeyana, se ob-

—Abreme la puerta niña,
ábreme la puerta sol,
que vengo muy cansadito
de tocar el acordeón.—
.....
La niña se levantó
.....,
y la puerta le abrió.
—Entra mi dueño y mi amado
que mi marido salió...
.....,

---

servan en sus últimos versos reminiscencias del rom. del *Rapto de Isabel*, por la introducción de este nombre en las mismas:

No hagas eso, mujer mía,
no lo hagas, Isabel.

En la Habana hay, como en la madrileña, una *contaminación* evidente en la canción de *Mambrú* hecho que no ocurre en la de Camagüey. He recogido varias versiones de este cantar francés, de las que publicaré ahora, como muestra, la más completa. Tiene aquí, como debió tener en las primeras versiones, todos los caracteres de una dolorosa elegía:

En Francia nació un niño,
¡qué dolor, qué dolor, qué pena!
en Francia nació un niño
de padre natural,
do re mi, do re fa,
de padre natural.
Por no tener padrino,
¡qué dolor, qué dolor, qué pena!,
por no tener padrino,
Mambrú se ha de llamar,
do re mi, do re fa,
Mambrú se ha de llamar.
Mambrú se fué a la guerra.
no sé si volverá,
do re mi, do re fa,
no sé si volverá.
Si vendrá para Pascuas,
¡qué dolor, qué dolor, qué pena!,
si vendrá para Pascuas
o para Trinidad,
do re mi, do re fa,
o para Trinidad.
Por allí viene un paje,
¡qué dolor, qué dolor, qué pena!,

a los montes de León.—
Estando en estas razones,
el caballero llegó:
—Abreme la puerta, luna,
ábreme la puerta, sol,
que aquí traigo un león vivo
de los montes de Aragón.—
La niña se ha levantado
blanca, muda y sin color:
—O tú tienes calentura,
o tú tienes nuevo amor.
—Yo no tengo calentura,
ni tampoco nuevo amor,

---

por allí viene un paje,
¿qué noticias traerá?
do re mi, do re fa,
¿qué noticias traerá?
Las noticias que trae,
¡qué dolor, qué dolor, qué pena!,
la noticia que trae
es que Mambrú ha muerto ya,
do re mi, do re fa,
que Mambrú ha muerto ya.
La caja que llevaba,
¡qué dolor, qué dolor, qué pena!,
la caja que llevaba
es de terciopelo azul,
do re mi, do re fa,
de terciopelo azul.
Encima de la caja,
¡qué dolor, qué dolor, qué pena!,
encima de la caja
un ramillete va,
do re mi, do re fa,
un ramillete va.
Encima del ramillete,
¡qué dolor, qué dolor, qué pena!,
encima del ramillete
un pajarito va,
do re mi, do re fa,
un pajarito va.
Cantando el pío, pío,
¡qué dolor, qué dolor, qué pena!,
cantando el pío, pío,
el pío, pío, pa,
do re mi, do re fa,
el pío, pío, pa.

sino que se me han perdido
las llaves del tocador.
—Si las tuyas eran de plata,
de oro te las traigo yo.

. . . . . .

Estando en estas razones,
el caballero tosió.
—¿De quién es ese sombrero
que en mi casa veo yo?
—Es el tuyo, esposo mío,
que mi padre te mandó,
pa que fueses a las bodas
de mi hermana la mayor.
—¿De quién es ese bastón,
que en mi percha veo yo?
—Es el tuyo, esposo mío,
que mi padre te mandó
pa que fueses a las bodas
de mi hermana la mayor.
—¿De quién es esa escopeta
que en la mesa veo yo?
Es *el tuyo,* esposo mío,
que mi padre te mandó,
pa que fueses a cazar
a los montes de León.—
Estando en estas razones
el caballero tosió.
—Mátame, marido mío,
que te he jugado traición.
La ha cogido de las manos

. . . . . .

y al campo se la llevó.
Tres puñaladas le ha dado
traspasando el corazón:
la niña murió a la una,
a las dos su nuevo amor.

1.° Antecedentes en la tradición escrita.

También éste es un tema muy generalizado y en

ambas tradiciones hay antecedentes indubitables del mismo (1).

Los romances 136 y 136a de la *Primavera* de Wolf. desenvuelven poéticamente dicho asunto. Dice así el primero:

(DE BLANCA NIÑA)

Blanca sois, señora mía,—más que el rayo del sol:
¿si la dormiré esta noche—desarmado y sin pavor?
que siete años, había, siete,—que no me desarmo, no.
Más negras tengo mis carnes—que un tiznado carbón.
—Dormidla, señor, dormidla,—desarmado sin temor.
que el conde es ido a la caza—a los montes de León.
—Rabia le mate los perros,—y águila el su halcón,
y del monte hasta casa—a él arrastre el morón.—
Ellos en aquesto estando,—su marido que llegó:
—¿Qué hacéis, la Blanca niña,—hija del padre traidor?
—Señor, peino mis cabellos,—péinolos con gran dolor,

---

(1) Los romances de la *Esposa Infiel*, no son solamente antiguos sino que alcanzaron gran popularidad durante todo el siglo XVI y primera mitad del XVII. Lope de Vega en su auto *La Locura por la Honra* y en la comedia del mismo título, trae versos íntegro de los mismos, que dan gran eficacia poética a la composición. No he logrado vor la comedia (*a*), pero sí el auto. Transcribiré el pasaje que desenvuelve el tema del romance:

BLANCA. Yo me levantara un lunes.
un lunes de la Ascensión...
Hallo mi puerta enramada,
no de verbenas en flor,
de rosas alejandrinas
de blanco azahar de limón...
No me la enramó escudero,
ni hijo de labrador
que este galán no desciende
del que la tierra labró...
Cantaron luego canciones
tan dulces, que de su voz,
como sirenas dejaron
mis oídos en prisión...
Díjele al príncipe mío:
mira, dije, tuya soy;

que me dejáis a mi sola—y a los montes os vais vos.
—Esa palabra, la niña,—no era sino traición:
¿cuyo es aquel caballo—que allá abajo relinchó?
—Señor, era de mi padre,—y envióslo para vos.
—¿Cuyas son aquellas armas—que están en el corredor?
—Señor, eran de mi hermano,—y hoy os las envió.
—¿Cuya es aquella lanza,—desde aquí la veo yo?
—Tomadla, conde, tomadla,—matadme con ella vos,
que aquesta muerte, buen conde,—bien que la merezco [yo.—

(Procede del Can. de Rom. de 1550.—*Primavera*, tomo I, 8.° de la *Ant. de Lír. Cast.*, pág. 252.)

No sólo el asunto, sino situaciones y episodios idén-

---

no importa que venga a verme
luego que se ponga el sol.
. . . . . .
El sol es puesto y no viene.

PRÍNCIPE. Sí viene, Blanca, aquí estoy...
como soy noche, entré yo.
...¿Podré pasarla
contigo?

BLANCA. Esta noche y dos:
que el sosiego es ido a caza,
a los montes de Sión...
Los perros de su cuidado
mate el famoso león...
Las águilas de rapiña
maten el querido azor; etc.

Tiene principal correspondencia con la versión castellana que aun se canta en Cataluña (núm. 254 en Milá, y 20 en M. Pelayo):

Un día por la mañana,—mañanita de l'*Ascensión*,
traba la puerta enramada—la linda flor de limón.

Las versiones de este tipo no aparecen en las otras secciones del romancero tradicional de Menéndez y Pelayo. Entre los judíos españoles se conserva en forma parecida:

Yo me levantara un lunes;—un lunes antes de albor,
hallé mi puerta enramada—de rosas y nuevo amor.

(M. y Pidal, núm. 78 de su Catálogo,)

(*a*) No está en ninguno de los trece tomos de la edición académica de Lope, ni mucho menos en Rivadeneyra. Menéndez y Pelayo (Tomo II, ed. académica, pág. LXXXV) habla de esta particularidad de la comedia, y bajo su gran autoridad es que me he atrevido a afirmar dicha noticia.

ticos se repiten en las versiones orales, españolas y cubanas.

Como dije antes, es un tema muy difundido en todas partes. Wolf habla en una nota de su *Primavera* de los trabajos de Du Merill sobre este punto en su *Histoire de poésie scandinave. Prolégomènes.* El sabio francés traduce a su lengua natal el Romance del Conde Lombardo y lo compara luego con sus similares de Suecia, Dinamarca y Escocia. La obra de Du Merill se publicó nada menos que en 1839. Nada entonces se sabía de las versiones puramente tradicionales. Pasma la cantidad de las mismas, si bien en todas parece notarse que la ingenuidad y gracia del tema primitivo, en virtud de amplificaciones constantes, se van perdiendo, acercándose cada vez más el romance a la poesía vulgar, que no es poesía del pueblo, sino degeneración evidente de la misma (1).

2.° Concordancias y antecedentes en la tradición oral.

Este estudio se haría desmesuradamente largo, si fuera a transcribir las versiones tradicionales, ya de España, ya de Portugal, ya de la América española, las cuales están al alcance de todo el mundo, mer-

---

(1) Menéndez y Pelayo (*Tratado de los Romances Viejos*, tomo II, págs. 5 11 y siguientes) señala otras concordancias escritas:

> Rosa fresca, rosa fresca,—tan garrida y con amor,
> cuando vos tuve en mis brazos,—no vos supe servir, no;
> y ahora que os serviría,—no vos puedo haber, no.
>
> (Número 115 de la *Primavera*.)

y el nutridísimo grupo de canciones, que pudiéramos llamar *ciclo de la bella mal-maridada.*

ced a tantas excelentes recopilaciones (1). Me concretaré a señalar la versión andaluza que creo es la más parecida con la que conserva nuestra tradición oral:

Mañanita, mañanita,—mañanita de San Simón,
estaba una señorita—sentadita en su balcón,
muy peinada y muy lavada,—los ojitos de arrebol.
Ha pasad'un cabayero,—hijo del emperador,
con la guitarra en la mano,—tocándol'el estrebol.
—¡Quién durmiera con ti, luna,—quién durmiera con ti, [sol!
—Mi marido no está en casa,—que está en montes de León:
y para que no biniere—le echaré una mardisión.
A eso de benir er día,—er marío que yamó:
—Abreme la puerta, luna,—ábreme la puerta, sol,
que te traigo un pajarito—de los montes de León.—
Se ha levantado la niña—mudadita la color:
—¿Has tenido calentura—o has tenido mal de amor?
—Ni he tenido calentura—ni he tenido mal de amor;
me s'ha perdío la yabe—de tu hermoso tocador.
—Si la yabe era de jierro,—de plata te l'haré yo;
qu'er jerrero está'n la fragua—y er platero en er mesón.
Estando en estas razones,—er cabayo relinchó:
—¿De quién es ese cabayo—que en la cuadra relinchó?
—Tuyo, tuyo, cabayero,—mi padre te lo compró.
Biba tu padre mir años—qu'en bida lo heredo yo.
—¿De quién es esa escopeta—qu'en un rincón beo yo?
—Tuya, tuya, cabayero,—que mi padre te la dió

(1) Menéndez y Pelayo, en su *Romance Tradicional* (tomo X de la *Ant. de Lír.*) trae las siguientes versiones: una en Asturias, tres de Andalucía, dos de Cataluña (muy modificadas), y dos también de los judíos españoles. Sobre las versiones portuguesas, *Cantos populares do Archipiélago Acoriano* (D. Alberto, *Flor de Marilia*). Sobre las americanas, Los *Romances Tradicionales en América*, por D. Ramón Menéndez Pidal. (Válgame la Virgen pura—válgame el señor San Gil, pág. 81 en *Cultura Española* núm. 1). En las que publicó Ciro Bayo en la *Revue Hispanique* no encuentro nada sobre este tema. (He consultado hasta 1911.)

pa que cases los sirgueros—de los montes de León.
—¿De quién es ese capote—qu'está ensima ese siyón?
—Tuyo, tuyo, cabayero—que mi padre te lo dió.
—¿Y las botas que debajo—que desd'aquí beo yo?
—Tuyas, tuyas, cabayero—mi padre te las compró.—
Y la agarra de la mano—y en la alcoba la metió.
—¿Quién es aquer cabayero—qu'en la cama veo yo?
—Es er novio de mi hermana,—de mi hermana la mayor.
Y la coge de la mano—y a su padre se la yebó.
.....
.....
La niña murió a la una—y er cabayero a las dos (1).

Las concordancias son fáciles de indicar (2). La variante principal de la versión cubana, está, para mí, con el estribillo:

estando en estas razones
el caballero tosió;

que hace que ella misma, la esposa infiel, descubra la traición a su marido.

Conviene notar que de todas las versiones que aquí se publican, esta de *La Esposa infiel* es la más rara, perdiéndose cada vez más en la memoria de las gentes. Entre los niños no la he oído cantar una sola vez, costándome un trabajo inmenso recoger su música, sabida de muy pocos. Sin embargo, sé que si hoy no se canta en los juegos infantiles, lo fué hace años, según me aseguran personas de edad provecta, que la recitaban en corros cuando mozos.

---

(1) Micrófilo, *Folk-lore Guadalcanalense*, 75-76. Rep. por M. y P en el *Rom. Trad.*, pág. 180.
(2) Véase lo que dice en la introducción respecto al episodio del león.

2.° Romance de Isabel:

a) Versión recogida en Camagüey:

En Madrid hay un palacio
que le dicen de Oropel,
y allí vive una muchacha
que la llaman Isabel.
Un día estando jugando
al juego del ajedrez,
viene un conde y se la lleva
a la pobre de Isabel.
. . . . . .
—¿Por qué lloras, hija mía?
¿Por qué lloras, Isabel?
Si lloras por padre y madre
no los volverás a ver;
si lloras por tus hermanos,
prisioneros han de ser.
—No lloro por nada de eso,
ni por cosa de interés,
sino por el cuchillo de oro
que tú llevas al revés.
—Si me dices para qué
. . . . . .
—Para partir esta pera,
que vengo muerta de sed.

b) Versión recogida en la Habana:

En el monte hay un palacio
que le dicen de Oruzbel,
y allí vive una muchacha
que la llaman Isabel.
Un día estando jugando
lindo juego de alfiler,
viene un duque y se la lleva
a la pobre de Isabel.
. . . . . .
—¿Por qué lloras, hija mía?
¿Por qué lloras, Isabel?

Si lloras por padre y madre,
en la guerra los maté,
si lloras por tus hermanos,
prisioneros han de ser.
Yo no lloro por mis padres
ni por mis hermanos tres;
yo no lloro por nada de eso
ni por ningún interés.
Lloro por el puñal de oro.
—Si me dices para qué
.....,
Apenas se lo hubo dado,
con el puñal le mató.

1.° Antecedentes y concordancias en la tradición escrita:

Este tema, común como los otros a la poesía de los pueblos más diversos, tiene su expresión escrita más antigua y de mayor valor estético en el conocidísimo romance viejo que empieza:

A caza iban, a caza, etc.

impreso por primera vez en el *Cancionero de Romances* (s. a.) y que Wolf publica en su *Primavera* entre los del grupo caballeresco (núm. 119). Lleno de reminiscencias feudales, reflejando ese género especial de *caballerismo* ajeno a la pura poesía castellana, presenta tales caracteres que hace aceptar por buena la hipótesis que lanzó D. Marcelino Menéndez y Pelayo respecto al primitivo origen forastero de este admirable romance (1). ¿Dónde nació? Imposible parece contestar a esta pregunta. Recórranse una

(1) Cf. su *Tratado de los Romances Viejos*, tomo II, cap. XIII, página 507. Es el tomo XII de la *Ant. de Lir. Cast.*

a una las casi innumerables colecciones de poesías y leyendas populares de Dinamarca, de Suecia, de Alemania, de varias regiones de Italia, etc., y en donde quiera veremos surgir este tema, unas veces acercándose mucho a nuestro romance, otras, no teniendo sino un punto solo de contacto—el de la venganza femenina,—pero siendo siempre, con mayor o menor viveza, un trasunto de las costumbres feudales. Sea cual fuere el origen de este romance, no cabe duda de que es uno de los más arraigados en la viva tradición del pueblo. En Asturias, entre los judíos de Levante, etc., se han recogido versiones orales muy poéticas, que ofreciendo variantes de consideración, coinciden siempre en la venganza de la mujer ultrajada. Y sorprende aun más, que en estas tierras del Nuevo Mundo, al través de los siglos, versos enteros del célebre romance viejo—no ya sólo el asunto—se repitan por nuestros niños, haciendo sus delicias.

Transcribiré el romance 158 de la *Primavera* para que se vea la innegable semejanza que ofrece con la canción de Isabel:

A caza iban, a caza—los cazadores del rey,
ni fallaban ellos caza—ni fallaban qué traer.
Perdido habían los halcones,—¡ mal los amenaza el re!
Arrimáranse a un castillo—que se llamaba Maynés (1).
Dentro estaba una doncella—muy fermosa y muy cortés;
siete condes la demanda—y así facían tres reyes.
Robárala Rico Franco,—Rico Franco aragonés:
Llorando iba la doncella—de sus ojos tan cortés.
Halágala Rico Franco,—Rico Franco aragonés.

(1) ¿No hace pensar esta palabra que el *Oropel* de nuestras versiones sea una corruptela de *Maynes?*

—Si lloras tu padre o madre,—nunca más vos los veréis;
si lloras los tus hermanos,—yo los maté todos tres.
—Ni lloro padre ni madre,—ni hermano todos tres;
mas lloro mi ventura,—que no sé cuál ha de ser.
Prestédesme, Rico Franco,—vuestro cuchillo vigués,
cortaré fitas al manto,—que no son para traer.—
Rico Franco, de cortese,—por las cachas lo fué tender;
la doncella, que era artera,—por los pechos se fué a me-
[ter:
así vengó padre y madre,—y aun hermanos todos tres.

Como se ve, la semejanza es mayor con la segunda de las versiones cubana.

2.º Antecedentes y concordancias en la tradición oral.

Los cinco romances recogidos en Asturias y que publica M. y Pelayo en su *Rom. Trad.* bajo el título común de *Venganza de Honor* los cuatro primeros, y de *La Hija de la Viudina* el último y más bello de todos, no presentan con nuestro tema sino las relaciones de un mismo fundamento común. El desarrollo es distinto, y los episodios, diversos. El más largo y el más pintoresco, *La Hija de la Viudina,* refiere cómo una doncella defiende su honra de dos caballeros, que la llevan de su propia casa a lo más solitario del vecino monte, lugar donde hiere la fiera guardadora de su honor a uno de los caballeros, con el cual—admirado éste de su condición—se casa más tarde. Hay versos de soberana belleza:

Fuéronse por unos montes,—fuéronse por una montiña;
en un robledal fincaban—al pie de una fuente fría.
En un robledal fincaban—e de amor la requerían;
e magüer que estaba sola,—su honor defiende la niña.
.....

—Perdón a los cielos pido,—e a vos mi perdón pedía;
porque perdonarme quiere—la Virgen Santa María.
Con el agua de la fuente—diérale perdón la niña;
con el agua de las fuentes—sus pecados lavaría.

Las versiones tradicionales que mayores analogías presentan con las de Cuba, son la infantil recogida por Sergio Hernández de Soto y las varias que se conservan entre los judíos de Levante. Estas últimas son las más importantes desde el punto de vista tradicional. He aquí una de las preciosas versiones publicadas por Menéndez Pidal:

A caza iban, a caza,—caballeros con el rey,
que nin hallaban la caza—nin hallaban qué traer.
Arrimáronse a un castillo—enforrado de *oropel,*
dentro estaba una doncella,—hija era de un mercader...
ganóla un Rico Fraile.—Rico Fraile aragonés.
Allá lloraba la infanta—lágrimas de cuatro en tres.
—Si lloras por el tu padre,—él mi carcelero es:
si lloras por tus hermanos,—yo los maté a todos tres.
—Lloraba mi desventura,—de tan negra que me fué.
(*Catálogo* núm. 85, en *Cultura Española,* 1907.)

Hallazgo peregrino el de esta versión—como tantas otras que vienen a demostrar, cuando menos, la maravillosa vitalidad del romance viejo—explica perfectamente la genealogía de las versiones cubanas. Como en éstas, encontramos el curioso cambio del nombre *Maynes, por Oropel;* como en éstas, el *Juego del ajedrez* (en la versión de M. y Pelayo), que no aparece en la tradición escrita, interviene también aquí; como en éstas, en fin, el desenlace de las versiones judías lo constituye la venganza de la *blanca niña* (*nuestra Isabel*), matando a su raptor con su

propio puñal de oro, después de un ingenioso engaño.

Conviene advertir que este final, no exento de gracia poética, es casi un lugar común en el Romancero. Dejando a un lado los romances del mismo o parecido asunto, le vemos también en los picarescos de *Melisendra,* en los de *Galiarda* (aunque en sentido inverso) y otros que ahora escapan a mi memoria.

En la versión de la *Primavera* (Rico-Franco) y en las judías tradicionales que he transcripto, no aparece el nombre de Isabel. ¿De dónde nos ha llegado? ¿Será una ligera reminiscencia de los patéticos romances de doña Isabel de Liar, inspirados quizás en la famosa leyenda de doña Inés de Castro, inmortalizada en la epopeya por Camoens? Nada de extraño tiene, aunque afirmarlo fuera temerario. Lo que puede afirmarse, sí, es que esto no es particularidad de nuestra versión; en uno de los cantos infantiles que inserta Sergio Hernández de Soto en su colección de Juegos etc., de Extremadura (tomo III de la *Biblioteca de las Tradiciones Españolas,* pág. 39), encuéntrase uno muy semejante a la nuestra y que debió servirnos de modelo.

3.—*Delgadina* (*Angarina* en Cuba).

a) Versión de la Habana:

Pues señor, este era un rey,
que tenía tres hijitas,
y la más chiriquitica,
Angarina se llamaba.
Un día estando comiendo
que su padre la miraba:
—Papaito, estoy delgada
porque estoy enamorada.

—Corran, corran mis criados
y enciérrenla en un cuarto:
de beber, agua salada;
de comer, migas de pan.
—Hermanitas, hermanitas,
denme un vaso de agua,
que mi pecho ya se abrasa
de la sed que me arrebata.
—No podemos, Angarina,
que mi padre nos matará.
—Mi madre...
.....
que allá cerca está la fuente
que me alivia de la sed.
Su padre que así la oyera,
a libertarla mandó;
la niña ya se había muerto
y el padre pronto murió.
Angarina fué a la gloria,
los ángeles la llevaban.
El rey se fué a los infiernos,
los demonios le acompañan.

b) Versión de Camagüey:

Pues señor, éste era un rey
que tenía tres hijitas,
y la más chiriquitica,
Angarina se llamaba.
Cuando su madre iba a misa,
su padre la enamoraba,
y cuando su madre volvía,
todito se lo contaba,
—Corran, corran mis criados
y enciérrenme a Angarina
en el cuarto más obscuro
que da para la cocina.
No le den de comer...
ni tampoco de beber...
.....
—Hermanita, si eres mi hermana,

me darás un vasito de agua,
que este pecho se me abrasa
y este corazón se inflama.
—Hermanita yo te lo diera,
pero padre el rey no quiere (bis).
—Mamaita, si eres mi madre,
me darás un vasito de agua,
que este pecho se me abrasa
y este corazón se me inflama.
—Hija mía, yo te lo diera,
pero tu padre, el rey, no quiere (bis).
.....
A los cuatro días siguientes,
Angarina muerta estaba,
y los ángeles del cielo
repicaban las campanas.
En el cuarto del reicito,
los diablos con los diablitos;
en el cuarto de Angarina,
los ángeles y serafines.

Este romance, no muy limpio, aunque sí poético, es de los más popularizados en España. La versión primera que publicamos, presenta con menos brutalidad la horrible pasión del padre de Delgadina. En todas las notas comunes son: el amor incestuoso del rey moro (unas veces expresado sin retoques algunos, otras con cierta ambigüedad de mejor efecto, moral y poéticamente hablando); la prisión de Delgadina y sus horribles tormentos y, por último, la triunfante apoteosis de Delgadina, conducida al cielo por los ángeles, y el eterno castigo de su padre:

Las campanas de la gloria,
por Delgadina tocaban; etc.

El tema de Delgadina no tiene antecedentes en la

tradición escrita del romance, pero sí algunos muy curiosos en varias narraciones en prosa, de las que da noticia Menéndez y Pelayo en su clásico *Tratado de los Romances Viejos* (1). Dejando a un lado la novela de *Apolonio* de Tiro y el poema castellano de mester de clerecía (2), inspirado en ella, que por

---

(1) Tomo II, págs. 513 y siguientes.

(2) Como el libro de Apolonio no anda en manos de todos, creo interesante citar el pasaje concordante con el asunto capital de estos romances.

3. En el Rey Antioco vos quiero comencar
.....
4. Ca muriósele la muger con qui casado era,
Dexole huna fija genta de grant manera:
Non sabían en el mundo de beldat eompayera
Non sabían en su cuerpo de senyal reprendedera
5. Muchos fijos de reyes la uinieron pedir,
Mas non pudo en ella ninguno abenir:
Quo en este comedio tal cosa ha contir,
Ques para en conceio verguenca de decir.
6. El pecado que nunca en paz suele seyer,
¡ anto pudo el malo boluer e reboluer.
Que fico ha Antiocho en ella entender
Tanto que se quería por su amor perder.
7. Quo a la peyor la cosa ha de venir,
Que ouo esu voluntat en ella ha de complir;
Pero sin grado lo houo ella de consentir
Que veydía que tal cosa non era de sofrir.
29. La duenya por este fecho fué tan enuergoncada,
Que por tal que muriese non quería comer nada;
Mas huna ama vieja que la ouo criada,
Ficol creyer que non era culpada.
.....
11. Ama, dixo la duenya, jamas por mal pecado
Non deuo de mi padre seyer el amado,
Por llamar-me el fija tengolo por pesado,
Es el nombre derechero en amos enfogado.

Este es el pasaje que guarda más relaciones con el tema en que me ocupo. Narra después el poema como Antioco, por no perder a su hija y amada, propone un enigma a todos sus pretendientes, «al que lo adeuinase que ge la daría de grado, el que no lo adeuinase sería descabeçado». El enigma era éste y haría relación a los amores que abrasaban a Antioco:

«La verdura del ramo es come la rayz
De carne de mi madre engrueso mi ceruiz.»

su carácter erudito no debe haber influído poco ni mucho en la tradición popular, considera M. y Pelayo los siguientes elementos literarios, como factores probables en la elaboración de dichos romances:

1.º La leyenda de *La Doncella de las manos cortadas,* común a varios pueblos; de la que se derivan:

La versión castellana de Gutiérrez Díaz de Ga-

El rey Apolonio lo resuelve, y comienzan sus tribulaciones y aventuras. Todo el resto del poema se refiere a estas cosas. Naufragios, llegadas a reinos desconocidos y hospitalarios, casamientos imprevistos, reconocimientos, en fin, todos los elementos de la novela bizantina, son los que vienen a dar asunto a las posteriores páginas del poema. De los amores de Antioco y su hija no se vuelve a decir palabra, exceptuando estos versos, que dice un marinero al rey Apolonio:

989. Dil que es Antioco muerto e soterrado,
990. Oon el murió la fija que dió el pecado.
991. Destruyolos ha amos hun rayo del diablo.
992. A él (a Apolonio) esperan todos por darle el reynado (*a*),

Se ve como nota diferencial entre este episodio del poema y los romances de *Delgadina*, que en estos la horrible pasión del rey no pasa de insano deseo, mientras en el poema aquélla llega a realizarse. Los tormentos de Delgadina tampoco aparecen en el *Libre de Appollonio*.

Aunque Menéndez y Pelayo afirma qne por su carácter erudito el poema que me ocupa debió mantenerse apartado de la pura tradición popular, no hay duda de que la leyenda que le sirve de asunto es casi una nota común en la *novelística* de varios pueblos.

En la literatura española tenemos el ejemplo famoso de Juan de Timoneda, que en la Patraña 11 de su *Patrañuelo,* refiere paso a paso las aventuras de Apolonio. Las fuentes del *Patrañuelo* han sido fijadas ya por la erudición moderna. Así sabemos que intervienen en la Patraña 11 los siguientes elementos:

a) Cap. 153 de la *Gesta Romanorum*, famosísima compilación de la Edad Media. Este capítulo se incorporó tardíamente a la *Gesta,* siendo en la misma una verdadera novela aislada. No puede haber aquí sino una influencia inmediata.

b) Los varios *novellieri* italianos que refieren asunto análogo. Influencia directa. «puesto que de Italia proceden todos sus cuentos». (*b*)

En rigor científico, estos son los probables orígenes de la Patraña 11 de Timoneda, pero, a mí se me antoja que pudo muy bien aprovechar alguna tradición conservada viva por el pueblo y trasladarla a su prosa tan familiar y cándida. No debe olvidarse que Juan de Timoneda, era un espíritu esencialmente *folk-lorista,* viniendo a ser

mes, en su *Victorial,* recogida en Francia o Inglaterra.

La catalana, contenida en la *Historia de la filla del rey de Hungría,* que aun se conserva como cuento en la tradición oral. Estas versiones españolas, prueban la difusión en España de la leyenda.

2.º "El Recontamiento de la donzella Carcayona, hija del rrey Nachrab con la paloma."

---

el más corto e ingenuo de sus libros, animado repertorio de dichos y sentencias del vulgo. He insistido en Timoneda, alejándome quizá demasiado de mi asunto, porque quiero apuntar una hipótesis acerca de la genealogía del romance de *Delgadina.* Por su mismo carácter y aunqne hoy se conozcan pocas ediciones del mismo, el libro de Timoneda, debió ser muy popular. El estilo llano ajeno siempre a los artificios retóricos, la mezcla del verso con la prosa, el empleo de formas métricas tan caras al pueblo como la del romance, hicieron que se vulgarizara muchísimo el *Patrañuelo.* Desdeñado de las clases cultas, no aprovechado por lo menos, hizo las delicias de las gentes «de baja a servil condición». Pues bien, ¿qué extraño sería entonces que se mezclase su recuerdo con los versos de la tradición de *Delgadina?* No creo que haya iufluído en lo capital de la leyenda, pero no alcanzo a explicarme la existencia del nombre *Silvana* (común a los romances asturianos y portugueses de este asunto) sin recurrir a la Patraña II de Timoneda. El nombre más generalizado en la tradición oral es el de Delgadina; El de Silvana es mucho más raro y no tiene que ver nada con el anterior, ni hay asomos de corruptela de otro más antiguo que se pareciere a Delgadina. Aquí tuvo su intervención Timoneda. Este nombre de Silvana, parece ser un vago recuerdo de su libro más popular. Leemos, en efecto en Timoneda: «En esta confabulación entró por la sala la infanta *Silvania*, hija del rey, hermosísima en extremo grado» (*c*). Para lo que me propongo basta la cita: La Silvania de Timoneda es la futura mujer de Apolonio, desempeñando papel bien distinto a la desventurada Silvana de los romances de Asturias.

(*a*) Citamos por la edición paleográfica de Janer que contiene rectificaciones importantes a la príncipe de Pidal (Pedro J.), si bien requiere otras. (*Bib. de Ant. Esp.* Tomo LVII, págs. 283 y 291) El insigne erudito norteamericano C. Carroll Marden, ha hecho recientemente (1918) una edición crítica de este poema, pero no hemos podido utilizarla.

(*b*) Vid. principalmente a Menéndez y Pelayo: *Orígenes de la Novela*, tomo II, págs. XLVIII-LVIII. Para las fuentes de Timoneda en Bocaccio, nada hay superior al estudio de Carolina Brown Bourland: *Bocaccio and the Decameron in Castilian and catalan literature.*

Este es el elemento a que más importancia concede Menéndez y Pelayo en su *Tratado*. Consérvase de esta tradición, que no es sino la de la *Doncella de las manos cortadas,* dos versiones aljaminadas, ambas publicadas por el arabista Guillén Robles en sus *Leyendas Moriscas* (1), la primera en el prólogo, y como curiosa variante, la segunda en el texto (páginas 181-225).

Voy a transcribir de la segunda de las versiones arábigas de la leyenda, el episodio que nos interesa:

"Después vino a verla (a Carcayona, que había estado siete años con su nodriza) su padre con los grandes de su rreyno, y traxole brocados, y sedas y joyas, con todos los deleites que pudo traer.

"Y entró adonde estaba y miró a su hermosura,

Tesis presentada por la autora para el doctorado de filosofía en Bryn Mawr College, y publicada en la *Revue Hispanique;* tomo XII.

(c) *Bibl. de Aut. Esp.* Novelistas anteriores a Cervantes, pág. 146, columna 2.ª Es muy significativo que Francisco M. de Melo, en su farsa del *Fidalgo Aprendiz*, se cite este romance con el nombre de Sylvana y no el de Delgadina:

Paseábase Silvana—por un corredor un día.

A pesar de que la semejanza es leve, no creo que se pueda explicar como mera coincidencia, ¡Quien sabe si Timoneda aprovechara una tradición popular donde apareciera tal nombre' que después, con el andar del tiempo, volvió a ser incorporada a la tradición oral!

Si así fuera; si se admitiera esta pequeñísima intervención del libro de Timoneda, en dichos romances no se desvirtuarían las afirmaciones de M. y Pelayo respecto a que el poema de Apolonio no intervino para nada en la elaboración popular. Timoneda, es cierto, sigue paso a paso las aventuras del poema, pero esto se debe a la identidad de asuntos, no a una imitación directa. El antiguo poema, dice el gran maestro de la erudición, estaba entonces completamente olvidado de todos, y no iba a inspirarse Timoneda en el solitario códice del mismo, no dado a la publicidad hasta el siglo XIX merced a las iniciativas de D. Pedro José Pidal.

(1) Tres volúmenes en la *Colección de Escritores Castellanos*. Madrid, 1885-86.

y *enamoróse* della, y comió y bebió con ella." Viene después una larga disquisición religiosa (pues esta leyenda estaba destinada, como tantas otras, a fortalecer la fe de los hijos del Islam), y la idolatría de la doncella (qe ella y el rey rendían culto a una ídola de oro) comienza a decaer ante hechos maravillosos y a influjos de milagrosas palabras. Este proceso de la fe de la doncella se refiere de un modo muy poético. El episodio que me ocupa, sigue refiriéndose así:

"Después vino su padre a verla un día, y traxole muchas joyas y comeres, y comió con ella, y miróle a su hermosura, y rreposó un rrato, y levantóse a ella, y besóla y demandóla su cuerpo.

—Pues, ¡oh padre!, ¿por qué quieres tu innovar cosa que te avergüenzen por ello los días de tu vida y empués de tu muerte?; ¿has oido dezir de algún rrey que hiziese eso con su hija?

"Pues al punto el rrey tubo grande vergüenza de su hija, y salióse de allí, y dexola en sus placeres como solía."

El tormento, dado que la leyenda se adaptaba a un fin de edificación, se cuenta de este modo:

"Y publicóse el hecho (el de la destrucción de la *ídola* por la doncella) y hablaban de ello las gentes y inculpaban al rrey dixiéndole:

"—Si dexas tu hija así como se está, perderás tu rreino.

"Y tomó el rrey muy grande cuidado, y fuese a ella, y dixole:

"—¡Oh hiya! tórnate de lo que estás, y no me

eches a perder mi rreino, ni te apartes de nuestro señor.

"Dixole su hiya:

"—¡Oh padre! yo te llamo al servicio de Allah, y tú llámasme al servicio de las ídolas; ¡oh padre! obedece a Allah, y di, como digo yo" que no hay señor sino Allah, solo, que no hay aparcero con él, y darte ha Allah el paraiso, y salvarte ha del fuego del infierno.

"—¡Oh hiya! si tu (no) te desvias de lo que estás, cortarte he las manos y sacarte (he) de mi rreyno.

"...y dixole la doncella:

"—¡Oh padre! aunque me cortases las manos y me quemes con fuego, no cesaré sino en servir a Allah, mi señor, ¡oh padre! dexa el servicio de las ídolas, que yo soy desengañante a ti; di, como yo digo, que no hay señor, sino Allah, solo, sin esparcero.

"... Cuando vió aquello su padre, mandó venir un sayón para cortarle las manos; y cuando la donzella lo vió estrechósele el corazón, y levantó su cabeza al cielo llorando; y ella quien dezía

"—¡Oh quien creó los cielos y la tierra! afirma mi corazón y pon paciencia en mí, no te aires contra mí...

"...y los ángeles lloraban por ella y rrogaban Allah por ella, y las huries del paraiso que se asomaban a (verla a) ella.

"... Pues en el momento mandó su padre cortarla las manos, y ella que dezía:

"—*Bismillahi*—en el nombre de Dios,—señor de los cielos; *bismillahi,* señor de las tierras; *bismillahi,*

el eterno en el señorío; ¡oh señor! dame paciencia, y afírmame en tu obediencia, y consuela mi corazón.

"Y lloraban todos los de los cielos y de la tierra..." (1).

El elemento religioso que interviene en esta versión de un modo tan activo; mucho más, por cierto, que en la transcripta en parte por M. y Pelayo, da a esta narración aljamiada cierta semejanza, no ya con el romance de *Delgadina*, sino con otro tan viejo como éste aunque menos popular: el de *Santa Catalina*. La leyenda hagiográfica de este romance tiene sin duda relaciones evidentes con la de Carcayona. Ambas heroínas son hijas de reyes, ambas profesan una religión distinta a la de sus padres, ambas sufren martirio por no renegar de ella. Apunto este detalle a modo de curioso antecedente de dicho romance.

Son numerosísimas las versiones de la tradición oral. En el *Romancero Tradicional*, tantas veces citado, corresponden a las versiones nuestras los núms. 50, 51, 52 (Asturias), 6, 12 (Andalucía), 2 (fragmentos recogidos en la Montaña, por R. Ortiz), 2 y 3 (Cataluña) y 26 (entre los judíos de Levante). De las versiones ibero-americanas que conozco, una de las más completas y poéticas es las que da el Sr. Henríquez Ureña (Pedro) en su estudio sobre los Romances de América. La Sra. de Menéndez Pidal, en su inapreciable catálogo de *Romances que deben buscarse en la Tradición Oral* (*Rev. de Arch.*, 1906, Dbre., 1907,

(1) *Leyendas Moriscas*, tomo I, págs. 183, 186, 209 y 213.

Enero), ha publicado una interesantísima variante, donde la heroína aparece con el nombre de Silvana.

En todas estas versiones, no sólo aparecen los mismos elementos, sino que se repiten las mismas situaciones. En todos los tormentos son los del hambre y la sed. En todas hay las mismas invocaciones a la madre y a los hermanos, y en todas, por último, el rey interviene cuando ya es demasiado tarde para salvar a la desventurada doncella. Estas concordancias, hasta en los detalles, sólo se explican aceptando la existencia de una fuente tradicional común.

4.—*El Marido Traidor.*

EL MARIDO TRAIDOR

Me casó mi madre,
chiquita y bonita,
con un sevillano
que yo no quería.
A los primeros días,
caricias me hacía,
y juraba quererme
por toda la vida.
.....
A la media noche,
el pícaro se iba,
me dejaba sola
por una querida.
Le seguí los pasos
por ver qué le decía;
me puse a escuchar
y oí que decía:
—Para tí yo traigo
pañuelos de seda,
y a mi mujer le diera
pañolones negros.—
Me volví a mi casa,

triste y afligida,
y cerré la puerta
como yo quería.
Me puse a coser,
coser no podía;
me puse a bordar,
bordar no sabía.
Me asomé al balcón
a ver si venía.
.....
A los pocos momentos
oí que me decía:
—Abreme la puerta,
mujer de mi vida,
que vengo cansado
de ganar la vida.
—Tú vienes cansado
de andar con queridas:
toda la noche estabas
hasta ser de día.
—Mujer de los diablos,
quién te lo diría.
—Hombre de los demonios,
yo que lo sabía,
te seguí los pasos
y te perseguía.
Me ha dado de golpes,
me dejó tendida.

Esta versión no es de las que más abundan en España. En la única sección del *Romancero Tradicional* de Menéndez y Pelayo, donde se han encontrado antecedentes, es en la de los romances conservados por los judíos españoles de Oriente. Es una modernización mal hecha: el fondo sigue siendo el mismo, pero la nota pintoresca del romance se ha perdido. Sin embargo, conservan ciertos rasgos típicos y aun versos enteros de tema primitivo.

Publicando las versiones judías se comprobará la certeza de estas afirmaciones:

VERSIÓN DE ANDRINÓPOLIS

Horicas de tarde—el *Chelebi* venía,
toma el pico y la chapa,—a cavar se iría.
Ella ya sabía,—detrás se le iría,
via que se entraba—donde la nueva amiga.
Entró más adentro—por ver lo que había,
vido mesas puestas—con ricas comidas.
Pesquir de Holanda,—salero de plata,
sal de la Valaquia.—El vaso le daba,
... saludar se saludaba.
—De hija que os nazca—con la nueva amiga.
Entró más adentro—por ver lo que había,
vide camaretas—con ricas cortinas.
El en camisica,—ella en jaquetica,
le oí que le dice:—Mi alma y mi vida.
(Tornóse a su casa—triste y amarga.)
Cerra a su puerta—con siete aldabias,
toma la cuna delante—al que más quería:
—Dormite, mi alma,—dormite mi vista,
que tu padre estaba—donde la blanca niña.
(Allá en media noche—la puerta le batía):
—Abridme, mi alma;—abridme, vida,
que vengo cansado de cavar las viñas.
—No venís cansado—de cavar las viñas,
sino que veníaos—de la nueva amiga.
No es más hermosa—ni más colorida,
carica encalada,—cejica teñida.
—Si es por cadenas—os haré manillas.
—No quiero cadenas—ni quiero manillas,
donde estuvisteis de prima—estados hasta el día.

(M. y Pelayo, 43.)

Ese sevillano—que no adormecía
tomó espada en mano,—fué a rondar la villa.
Fuíme detrás de él—por ver dónde iba.
Yo le vide entrare—en ca de su amiga,
por entre la puerta—vide lo que había,

mesas vide puestas—con ricas comidas...
Volvíme a mi casa—triste y desvalida,
cerrara mi puerta—como ver solía
con siete cerrojos—y una tranca encima.
A la media noche—el traidor venía:
—Abrisme, mi alma;—abrisme, mi vida,
que vengo cansado—de rondar la villa.

(Núm. 74 en el Catálogo de M. Pidal.)

Si se comparan estas versiones con la nuestra, se observará:

1.° Que ha desaparecido en Cuba la descripción de la estancia de la *nueva amiga,* llena de rasgos pintorescos, muy propios de la poesía popular.

Vido mesas puestas—con ricas comidas,
sal de la Valaquia...

2.° Que la escena final se modifica suprimiendo el episodio del niño, la nota más poética del romance:

Toma la cuna delante—al que más quería:
—Dormite, mi alma;—dormite, mi vista,
que tu padre estaba—donde la blanca niña.

Consérvanse, en cambio, en nuestra versión, dejando a un lado el argumento, versos enteros del romance tradicional:

Volvime a mi casa—triste y afligida. (*Versión judía.*)
Me volví a mi casa
triste y afligida.

(*Versión de Cuba.*)

Otros están levemente alterados:

Cerra a su puerta—con siete aldabas. (*Versión judía.*)

Y cerré la puerta
como yo quería.

(*Versión cubana.*)

A la media noche.—el traidor venía. (*Versión judía.*)
A la media noche
el pícaro se iba.

(*Versión cubana.*)

Con estas semejanzas, a pesar de ser evidentes, no se explica por completo la genealogía del cantar cubano. Hay que recurrir, como tantas otras veces, a las rimas infantiles española. Ellas son su más próximo antecedente.

VERSIÓN DE RODRÍGUEZ MARÍN

Me casó mi madre (*Bis.*)
chiquita y bonita,
ay, ay, ay,
chiquita y bonita,
con unos amores
que yo no quería
. . . . . .
Me fuí detrás d'él
por ver dónde iba
y veo que entra
en ca e la querida:
y le oigo que dice:
—Abre, vida mía,
que vengo a comprarte
sayas y mantillas,
y a la otra mujer
palo y mala vida.—
Yo me fuí a mi casa
triste y afligida
y atranqué la puerta
con mesas y sillas.

Me puse a leé,
leé no podía;
me puse a escribí,
escribí no podía.
Y oigo que llaman
a la puerta mía,
y oigo que dicen:
—Abre, vida mía,
que vengo cansado
de buscar la vida.
—Tú vienes cansado
d'en cá e la querida.
—Picara mujé,
¿quién te lo decía?
—Hombre del demonio,
yo que lo sabía (1),

Es un hecho muy significativo que en las versiones judías se encuentren versos de seis sílabas, aunque este metro no sea el predominante—a veces el único—como en las rimas infantiles españolas y cubanas.

Desaparece también en las canciones españolas la descripción de la casa de la *nueva amiga*: en la recogida por el Sr. Huarte hay versos que parecen simples adulteraciones de otros de las variantes de Menéndez Pidal. La animada pintura del galán no parece sino admirable perífrasis de los primeros versos del romance recogido por M. Pidal:

Y le vi venir
por la calle arriba
con capa terciada,
y espada tendida.

En las dos versiones españolas transcriptas no se

(1) *Cantos populares Españoles*, tomo I, págs. 81 y 83.

llama de ninguna manera al marido traidor. En la nuestra se dice:

Me casó mi madre
con un *sevillano* (1);

y trae en seguida a la memoria los versos:

Ese sevillano—que no adormecía

C) Romances hagiográficos y de sucesos maravillosos.

1.—Romances de *Santa Catalina* y el *Marinerito*.

Santa Catalina.

SANTA CATALINA

En Galicia hay una niña
que Catalina se llama,
sí, sí,
que Catalina se llama (2).
Todos los días de fiesta
su padre la regañaba
porque no quería hacer
lo que su madre mandaba (*Bis.*)
Mandó hacer una rueda
de cuchillos y navajas (*Bis.*)

---

(1) Tiene muchas variantes este verso. Lo he oído cantar así muchas veces:

con un asturiano; etc.
con un hombre infame...

Y en ocasiones como en España:

con un lindo mozo.

El Sr. Menéndez Pidal me indica que la mención del sevillano en nuestras versiones puede relacionarse con el *Mal villano* de la de Salinas publicada en su catálogo.

(2) El escribió *si, si*, se repite hasta el fin. El verso que le precede se duplica siempre.

Ya la rueda está hecha
y Catalina arrodillada. (*Bis.*)
Bajó un ángel del cielo
con su corona y su palma.
—Catalina: toma tu corona y palma
que allá en el cielo te llaman.
—¿Para qué me querrán en el cielo
que tan aprisa me llaman?
—Para pagarte la cuenta
de la semana pasada.
—Ya la cuenta está arreglada,
que la arreglé esta mañana
con la Virgen soberana.
. . . . . .
Al subir Catalina (*Bis.*)
cae un marinero en el agua (*Bis.*)
—¿Cuánto me das marinero
por que te saque del agua?
—Te doy todos mis navíos,
todo mi oro y mi plata, (*Bis.*)
a mi mujer que te sirva,
a mis hijos por esclavos
y a mis hermanos también,
todo lo mío y lo ajeno,
todo, todo lo daré.
—Yo no quiero tus navíos,
ni tu oro ni tu plata, (*Bis.*)
ni a tu mujer que me sirva,
ni a tus hijos por esclavos.
. . . . . .
Yo lo que quiero es que tú
me entregues el alma a mí.
—El alma a la mar salada,
y el corazón a la Virgen soberana (1).

Conclusiones:

---

(1) Es muy de notarse en esta versión cómo se modifican las asonancias impares.

Quien primero publicó una versión española de este romance, creo que fué D. Agustín Durán. (*Romancero General*, tomo I, página XLVI.)

1.ª En ésta, como en otras versiones (españolas y cubanas), se observa el hecho singular de la reunión de dos romances. Uno es el romance *La Nao Catherinetta,* portugués de origen, según las apariencias. y el otro el llamado de *Santa Catalina,* de origen castellano. Se comprueba que esto es así:

a) Por cantarse el romance *La Nao Catherinetta,* perteneciente a un ciclo geográfico y de marcado carácter maravilloso, en Portugal, sus posesiones de Africa y antiguas colonias de América.

b) Por conservarse en la tradición oral de Cataluña (34, en el Romancerillo de Milá) un romance bilingüe—aunque los catalanismos sean pocos—perteneciente a un ciclo hagiográfico, y que *sólo refiere* la leyenda de *Santa Catalina.*

Es, por tanto, este caso, una curiosísima contaminación.

2.ª La versión transcripta es uno de los pocos romances maravillosos de la tradición española. En ambas leyendas (la de *Santa Catalina* y la de *El Marinerito* (naufragio de *La Nao*), este elemento es el predominante. En las versiones cubanas se acentúa esta tendencia. Hay algunas en la que vemos al mismo Dios hablar:

Dios la dice: —Toma tu corona y palma. (1)

3.ª El antecedente más próximo de la versión cubana es el romance andaluz, recogido por Rodríguez

(1) Esta particularidad no es privativa de las versiones cubanas: expresiones análogas hay en otras recogidas por Vicuña Cifuentes (Chile), y Espinosa (México).

Marín y publicado por M. y Pelayo en su *Romancero Tradicional* (núm. 31). Los versos finales de nuestra versión no los encuentro en las españolas. Parecen una fórmula general de juegos infantiles:

Cojo ésta—por linda y hermosa,
que parece una rosa
acabadita de nacer.

4.ª La leyenda de la *Doncella Carcayona* (de la que ya se ha hablado al tratar del tema de *Delgadina*) ofrece puntos de contacto con esta tradición hagiográfica. Ya expuse cuáles eran estas semejanzas.

Tales son, brevemente enumeradas, las principales conclusiones que un estudio comparativo sugiere acerca del romance de *Santa Catalina,* que en la tradición actual vive contaminado con *El Marinerito.*

2. *Conde Olinos.*

CONDE OLINOS

Mañanita de San Juan
se levanta el Conde Nilo
a dar agua a su caballo
en las orillas del mar.
Mientras su caballo bebe
él se ponía a cantar,
y las aves que pasaban
se ponían a cantar.
La reina llama a su niña,
la llama desde el portal,
y verá qué lindo cantan
las sirenitas del mar.
—Madre, no son las sirenas
las que usted oía cantar,
que es el Conde Bejardino,
con quien me voy a casar.

—Si tú te casas con él
yo lo mandaré a matar,
y a los tres días siguientes
lo mandaré a enterrar.
Yo me volví una iglesia,
él, un rico altar
donde celebran la misa
la mañana de San Juan.

No es el romance del Conde Olinos de los más comunes en América. En la península la tradición está muy difundida y las versiones de mayor interés estético son las que publica Menéndez y Pelayo (Rom. trad. núm. 23). Recuérdese el lírico episodio de las transformaciones:

Allí vino una paloma
blanquita y de buen volar.
—¿Qué hace ahí la palomita,
qué vienes aquí a buscar?
—Soy la infanta, Conde Olinos,
de aquí te vengo a sacar...
Por el campo los dos juntos
se pasean a la par.
La reina mora los vió,
también los mandó matar:
del uno nació una oliva,
y del otro, un olivar;
cuando hacía viento fuerte,
los dos se iban a juntar.
La reina también los vió,
también los mandó a cortar:
del uno nació una fuente,
del otro, un río caudal.
Los que tienen mal de amores
allí se iban a lavar.
La reina también los tiene,
también se iba a lavar.
—Corre, fuente; corre, fuente,

que en ti me voy a lavar.
—Cuando yo era Conde Olinos
tú me mandaste matar;
cuando yo era un olivar,
tú me mandaste cortar;
ahora que yo soy fuente,
de ti me quiero vengar:
para todos correré,
para ti me he de secar.
Conde Olinos, Conde Olinos,
es niño y pasó la mar.

En Portugal las versiones son numerosísimas (véanse las referencias que da M. y P. (Ant. Lir.-tomo 10, 76), sobresaliendo por su íntima poesía la que trae Estacio da Veiga en su Romanceiro de Algarve (64-67)

El final es de una vaguedad lírica, que recuerda los grandes temas de la poesía septentrional. Véase en esta versión libre:

Volaron ala con ala
para siempre se abrazar;
volaron pico con pico
para siempre se besar;
y tanto y tanto volaron,
que se fueron por la mar (1).

En la versión cubana se ha simplificado extraordinariamente el episodio de las transformaciones. Nuestros versos tienen alguna relación con los de la versión portuguesa de Tra-os-montes:

Que a mí me enterren a porta,
a elle ao pe do altar...

(1) He tratado extensamente de esta versión en mi lectura sobre el Conde Olinos, dada en el Ateneo de Madrid la noche del 12 de Abril de 1919. (Serie de *Figuras del Romancero*).

Que caundo el rei ia a missa
nao o deixarán passar.

3. Romance de *Alfonso XII.*

—¿Dónde vas, Alfonso Doce,
dónde vas, triste de ti?
—Voy en busca de mi esposa,
que ayer tarde no la vi.
—Ya Mercedes ya está muerta,
que ayer tarde no la vi,
cuatro duques la llevaban
por las calles de Madrid.
Los zapatos que llevaba
eran de rico charol,
regalo del rey Alfonso
el día que se casó.
El vestido que llevaba
era color carmesí,
lo regaló don Alfonso
el día que le dió el sí.
Al subir las escaleras,
Alfonso se desmayó,
los soldados le decían:
—Alfonso, tened valor.— (*Bis.*)
Las campanas de la iglesia
ya no quieren repicar
porque la reina se ha muerto
y luto quiere guarda.
Ya murió la flor de Mayo,
ya murió la flor de Abril.
ya murió la blanca rosa,
rosa de todo Madrid.

Parecerá extraño que incluya un romance formado sobre un asunto histórico contemporáneo (la muerte de la reina Mercedes, primera mujer de Alfonso XII), entre los maravillosos y considerándole como genuinamente tradicional. Es que el romance que acaba de

leerse no es sino una *modernización* de un tema antiguo.

1) Ant. en la tradición escrita.

En el apéndice a su *Romancero Tradicional* (tomo X de la *Ant. de Líricos*), publica Menéndez y Pelayo varios interesantes romances contenidos en un pliego suelto de la Biblioteca Nacional de Madrid, por él descubierto, los cuales, casi siempre son precisas variantes de carácter popular. Entre ellos, publica el que ahora va a leerse:

En los tiempos que me vi—más algre y plazentero,
yo me partiera de Burgos—para yr a Valladolid,
encontré con un palmero,—él me fabló y dixo assí:
—¿Dónde vas tú el desdichado?—¿Dónde vas triste de [ti?
¡Oh, persona desdichada,—en mal punto te conocí,
muerta es tu enamorada,—muerta es que yo la vi,
las andas en que la llevan,—de negro las vi cubrir,
los responsos que la dizen—yo los ayudé a dezir,
siete condes la llevaban,—caballeros más de mil,
lloraban las sus donzellas,—llorando dicen así:
—Triste de aquel caballero que tal pérdida perdí.—
De que aquesto oyera mezquino,—en tierra muerto *cayó* [(sic);
desde aquellas dos horas—no tomara triste en mí,
des que me hube retornado—a la sepultura fuí,
con lágrimas de mis ojos—llorando dezía assí:
—Acoge me, mi señora,—acoge me a par de ti.—
Al cabo de la sepultura—una triste voz oí:
—Vive, vive, enamorado,—vive, pues que yo morí,
Dios te dé ventura en arma—y en amores assí,
que el cuerpo como la tierra—y el alma pena por ti.

Muchos años antes que D. Marcelino, Fernando Wolf, en una preciosa recopilación (*Ueber eine Sammlung spanischer Romanzen in fliegenden Blättern*).

reproducida en parte, por el mismo Menéndez y Pelayo en el primer apéndice a la *Primavera* (tomo IX de *Líricos*) había dado a luz una versión más incompleta y pobre del mismo asunto, y que por escrúpulos no incluyó en su admirable colección de romances viejos:

En el tiempo en que me vi—más alegre y placentero,
encontré con un palmero—que me habló y dijo así:
—¿Dónde vas el caballero?—¿Dónde vas triste de ti?
Muerta es tu linda amiga,—muerta es que yo la vi;
las andas en que ella iba—de luto las vi cubrir,
duques, condes la lloraban,—todos por amor de ti;
dueñas, damas y doncellas,—llorando dicen así:
—¡Oh, triste del caballero—que tal dama pierde aquí!

El romance que publica Menéndez y Pelayo corresponde exactamente al que inserta Durán en la pág. 158 del primer tomo de su *Romancero General* (*Bib. de Rivadeneyra,* tomo X), y al cual puso la siguiente nota: "Semialegórico parece este romance, y de aquellos que en el siglo XV, empezaron a imitar la poesía de los provenzales. Pertenece a la clase de los amorosos también como a los caballerescos". La persistencia del romance en la tradición oral, prueba que el asombroso sentido crítico de Durán, no anduvo enteramente acertado en esta ocasión.

Estas citas son suficientes para considerar un romance *maravilloso* la canción infantil de Alfonso XII. Menéndez Pidal, en las lecciones ya citadas sobre el *Romancero Español* (págs. 114-16), dice que acaso ese sea el único ejemplo de la refundición moderna de un romance viejo. Esta refundición vive de

tal modo en la boca del pueblo, que en 1905, cuando el atentado anarquista de la calle Mayor, los niños de Madrid la aplicaron a todas de Alfonso XIII con Victoria Eugenia (1).

Estos bellísimos romances fueron ya utilizados por varios dramáticos de la edad de oro. El licenciado Mexía de la Cerda, en su "Tragedia famosa de *Doña Inés de Castro*", en el acto tercero hace cantar a Tirseo, bajando por una cuesta llena de ramos, un romance de 25 versos, del que damos los primeros, por ser los que más analogía guardan con el tema que me ocupa:

¿Dónde vas el caballero?
¿Dónde vas, triste de ti?
Que ya tu querida esposa
muerta es, que yo la vi.
Las señas que ella tenía
bien te las sabré decir:
Los ojos son dos estrellas,
mejillas, nieve y carmín.

Sigue una enfadosa descripción de la desventurada mujer, cuya trágica historia a tantos ingenios ha inspirado, entre ellos al mayor poeta de Portugal.

Luis Vélez de Guevara, desenvolviendo igual tema y aprovechando varios romances, no todos popula-

---

(1) En América esto es más frecuente. Ya vimos el caso de la *Señas del Esposo* en la Argentina. En México, según me escribe en erudita carta D. Antonio Castro Leal, ese mismo romance se canta mezclado con versos del himno patrio y con alusiones al sitio de Puebla de 1862:

Y en este sitio de Puebla
lo mató un traidor francés.

res, en medio de los agüeros que anuncian al príncipe la muerte de doña Inés, hace que una voz misteriosa, salida de no se sabe dónde, diga a don Pedro:

¿Dónde vas, el caballero?
¿Dónde vas, el triste de ti?
que la tu querida esposa,
muerta es que yo la vi.
Las señas que ella tenía
bien te las sabré decir:
su garganta es de alabastro,
y su mano de marfil.

Y ningún romance produciría tal efecto de vaguedad lírica y doloroso presentimiento como este de la *Aparición,* que en su existencia secular, tenaz en la memoria de las gentes, va a servir a la musa del pueblo en todos los momentos en que necesite de una elegía honda y misteriosa.

2) Antecedentes en la tradición oral:

En Asturias, en Andalucía, en Cataluña, y en América, este romance ha dejado huellas más o menos profundas, como si fuera producto predilecto del espíritu popular. Hasta llegar a la modernización de Alfonso XII, el romance ha evolucionado mucho, observándose a cada momento de este proceso una intervención más fuerte de lo maravilloso: Los romances conservados por la tradición escrita son, probablemente más antiguos que estos de la tradición oral. Pues bien, ninguno nos parece tan infiltrado de este elemento, extraño a la verdadera epopeya española. como este bellísimo que se canta aún en Asturias.

LA APARICIÓN

En la ermita de San Jorge—una sombra obscura vi: (1)
el caballo se paraba,—ella se acercaba a mí.
¿Adónde va el soldadito—a estas horas por aquí?
—Voy a ver a la mi esposa—que ha tiempo que non la vi.
—La tu esposa ya se ha muerto:—su figura vesla aquí.
Si ella fuera la mi esposa,—ella me abrazara a mí.
—¡Brazos con que te abrazaba,—la desgraciada de mí,
ya me los comió la tierra,—su figura vesla aquí!
—Yo venderé mis caballos—y diré misas por ti.
—Non vendas los tus caballos—nin digas misas por mí,
que por tus malos amores—agora peno por ti.
La mujer con quien casares,—non se llama Beatriz;
cuantas más veces la llames,—tantas me llamas a mí.
¡Si llegas a tener hijas,—tenlas siempre junto a ti,
non te las engañe nadie—como me engañaste a mí.

La versión escrita difiere bastante de la versión citada de M. y Pelayo. El diálogo es desde un principio entre el caballero y su esposa muerta. No quedan rastros del personaje del *palmero*.

Mucho más se acerca a la tradición escrita un romance que vive en boca de los judíos españoles de Levante. La semejanza, sobre todo en los primeros versos, es muy grande, probando una vez más cómo arraigó en ese pueblo la poesía popular de España:

LA APARICIÓN (*Recogido en Tánger.*)

Yo me partiera de Burgos,—de Burgos para París,
y en la mitad del camino—un palmero vi venir.
—¿Dónde vas, triste del rey,—dónde vas, triste de ti?

(1) Le preceden ocho versos, que desentonan el cuadro general de la composición, y que fueron añadidos a la misma, como introducción «por un juglar mal avisado» (M. y Pelayo). Por eso transcribo tan sólo la parte que desenvuelve el tema de *La Aparición*. (Vid. Pág. 132 del *Rom. Tradicional.*)

—Voy a ver a la mi esposa,—siete años que no la vi...
—Tu esposica, doña Albricia—muerta es que yo la vi:
condes y duques y la lloran—todos por amor de ti.
La mortaja que la ponen—era un fino calequí;
la caja donde la llevan—era de fino marfil.
Como eso oyera el buen rey—en un desmayo cayó:
y en mitad de aquel desmayo—una sombra osó venir.
—Vive tú, triste del rey,—vive tú, que yo morí!
Los ojos que te miraban—en la tierra yo los vi...
la boca que te besaba—de gusanos la llené...
Ya murió la flor de mayo,—ya murió la flor de abril,
ya se murió la que fuera—reina después de morir. (1)

El poético final de esta versión es un recuerdo evidente de la leyenda de doña Inés de Castro. No afirmaré que este ciclo de romances tenga su origen en esta leyenda, pero la persistencia de ciertos rasgos característicos de la misma, hace pensar en algo más que en coincidencias casuales. La leyenda de doña Inés de Castro, ha pasado en el *Romancero Español* por las más curiosas transformaciones. La obra magistral e Menéndez y Pelayo, estudia este interesante fenómeno, y a ella me remito. Se cambia, en primer término, el nombre de la desventurada princesa; desaparece de la escena el rey, padre del príncipe don Pedro: éste le vemos convertido en un rey don Juan, señor de Ceuta y Tánger; los asesinos de doña Inés son otros, los lugares donde se desenvuelve la tragedia son distintos, en una palabra, "todas las huellas de la historia están cuidadosamente borradas". ¿Pudo esta tendencia modificativa producir esta serie de romances maravillosos? Otro, con más

(1) Catálogo del Romancero Judío-Español, por M. Pidal *Cultura Española*; 1907, I, pág. 164.

autoridad que yo, es encargará de resolver la duda, aceptándola o rechazándola.

En América (1), coexistiendo con las refundiciones infantiles, vive el tipo primitivo del romance. Menéndez Pidal recogió versiones más o menos completas en Buenos Aires y Montevideo. En mis pesquisas por la provincia de la Habana, no he encontrado nada parecido.

En Montevideo la aparición se refiere así:

...Al llegar al camposanto,
una sombra se acercó:
—No te asustes, caballero,
no te asustes tú de mí:
que soy tu querida esposa,
que hace tiempo no te vi. (2)

La versión parcial que desde México me envía mi amigo el Sr. Castro y Leal, tampoco refiere dicho episodio. Es análoga a la nuestra:

—¿Dónde vas, Alfonso Doce;—dónde vas, triste de ti?
—Voy en busca de la Reina,—que ayer tarde la perdí.
—Ya la Reina ya está muerta,—muerta está, que yo [la vi:
cuatro duques la llevaban—por las calles de Madrid.

Termina así:

Los candiles del palacio—ya no quieren alumbrar,
porque se ha muerto la Reina—y luto quieren guardar.

---

(1) Además de las versiones tradicionales citadas merecen consultarse la andaluza recogida por R. Marín en Osuna «¿Dónde ba usté, cabavero?—¿Dónde ba usté por ahí?» Núm. 24 en M. y P.) y la catalana publicada por Mila y Fontanals en su *Romancillo* (n.° 227).

(2) *Los Rom. Trad. en América. Cultura Española*, 1906, I, páginas 101-2. No he podido aún adquirir este estudio fundamental. Estos y otros extractos, los debo a la fina cortesía de mi bondadoso y erudito amigo D. Antonio Castro Leal.

Aunque en esta y otras versiones falte el mencionado episodio, el fondo tradicional se descubre sin esfuerzo. Las preguntas al rey, la descripción del entierro de la reina (episodio que pudiéramos llamar de *las señas*), el inmenso dolor de Alfonso, todos estos elementos no faltan nunca en el Romance del Palmero y en sus diversas variantes. Al través de los siglos el sentido fundamental del romance viejo permanece indeleble en los cantos infantiles. ¡Maravillosa vitalidad de esta soberana poesía, destinada, coco ninguna otra, a ser una afirmación constante del genio nacional y del sentimiento de la raza!

D) Romances líricos:

MINA, EL DESESPERADO

a) Versión camagüeyana:

Cuando Mina se embarcó
eran las tres de la tarde;
se despidió de su madre
con dolor de corazón.
—Adiós, madre de mi vida,
dadme vuestra bendición,
que me voy para la Habana (1)
con todo mi batallón.
Y si acaso me muriese
no me entierren en sagrado;
entiérrenme en campo verde
donde siembre mi granado;
y de cabecera pongan
un letrero colorado
que diga con letras de oro:
"Aquí ha muerto un desdichado;
no murió de calentura,

(1) O para las Indias.

ni de dolor de costado,
que ha muerto desesperado
por las penas que ha pasado."

b) Versión de la Habana:

Cuando Mina se embarcó
eran las tres de la tarde,
se despidió de su madre.
con dolor de corazón
—Adiós, madre de mi vida,
madre de mi corazón,
que me voy para otra tierra
con todo mi batallón.
.....
.....
—¿Cómo quiere que me embarque
.....
si mi barca no está aquí?
Y si acaso me muriese,
no me entierren en sagrado,
sino en aquel llanito
donde está mi enamorado—

Estos romances son de los pocos en que he encontrado ciertos indigenismos. El nombre de Mina parece ser un recuerdo del famoso general español. Ignoro si en España se canta: en los juegos infantiles que ha publicado la *Biblioteca de las Tradiciones españolas* no he encontrado nada semejante. El final, en cambio es común en el *Folklore* español y en el hispano-americano. En el caso presente viene a ser una curiosa contaminación. Los últimos versos tienen innegable prestigio, por ser los primeros citados como propios de un romance de América. Encontramos, en efecto, en la *Historia de la Literatura*

en Nueva Granada, (1), de José M. Vergara, este romance mutilado:

Por si acaso me mataren—no me entierren en sagrao,
entiérrenme en un llanito—donde no pase ganao:
un brazo déjenme afuera—y un letrero colorao,
pa que digan las muchachas:—aquí murió un desdichao:
no murió de tabardillo,—ni de dolor de costao,
que murió de mal de amores,—que es un mal desesperao.

Esta terminación es peculiar de los romances amorosos. En Asturias lo encontramos en el que empieza:

Aquel monte arriba va—un pastorcillo llorando;
de tanto como lloraba,—el gabán lleva mojado.

En Andalucía, en el llamado *Don Manuel*:

Una noche muy obscura—de relámpagos y agua,
ha salido don Manuel—a visitar a su dama.

Le dan de puñaladas y exclama:

Polonia, si yo me muero,—no me entierren en sagrado;
entiérrenme en un pradito—donde no pase ganado
y a la cabecera pongan—un Cristo crucificado
con un letrero que diga:—"Aquí murió un desdicha-
[do." (2)

En Portugal, en el romance del *Conde Preso* (Th. Braga, *Romanceiro Gral.*, 61), se lee:

Nao me enterrem na egreja,
nem tampouco en sagrado:
n'aquello prado me enterrem
onde se fay o mercado.
Cabeça me deixem fora, etc.

---

(1) Págs. 218-222. (Cita de Menéndez y Pelayo.)
(2) Versión guadalcanalense recogida por *Micrófito* y publicada yor M. y Pelayo, núm. 19 de los *Romances de Andalucia,*

A medida que el romance va divulgándose, la seriedad de su asunto se respeta menos. Semejante a los de *Don Bueso,* va a ser utilizado en las poesías burlescas. Así en Galicia, cuyo Romancero ha sido puesto en duda por regionalsitas apasionados en extremo, hay una canción popular, de corte moderno, que desenvolviendo un tema muy común en el *Folklore,* el testamento del *Señor Don Gato,* termina con los citados versos:

Estabas'un señor gato
en silla de oro sentado,
calzando media de seda,
zapatito blanco e picado.
Preguntaronll'uns amigos
se quería ser casado
con Micuchiña Morena
qu'andaba alí d'él ó lado.
Fizose desentendido,
de seu rango moi preciado;
mains indo un dia trasela
caëuse dend'un tellado,
vendo as costelas partidas
e hast'un pe desconjuntado.
Médicos e cirujanos
rêñen a él de contado.
Ningun a cura-l-o acêrta
e est'emfermo desahuciado,
sin varas de longaniza
com'as qu'había robado,
e libras de bó pernil,
que se s'hachaba mal gardado,
decía pouquecho a pouco,
en tono desconsolado:
"Ña madriña, si me morro,
non m' entêrrem en sagrado,
enterrêum'en campo verde,
ond'a pacer vai o gado.

Dejenm'a cabeza fora.
E o cabelo bên peinado
para que digan as gentes:
"*Este pobre desdichado*
nom morreu de tabardillo,
nin tampouco de costado:
morreu, si, de mal damores.
¡Ay, qué mal desesperado!"

Este final se repite también en algunas canciones de disparates. En América alcanza la misma popularidad que en España, y el pueblo viene a respetarle de igual modo. Ciro Bayo (*Revista de Archivos,* Enero de 1902), ha publicado este romance de disparates, recogido en la Argentina:

Aquí me pongo a cantar
debajo de este membrillo,
a ver si cantando alcanzo
las astas de aquel novillo.
Si este novillo me mata,
no me entierren en sagrado;
entiérrenme en campo verde
donde me pise el ganado;
en la cabecera pongan
un letrero colorado,
y en el letrero se diga:
aquí murió un desdichado.

E) ROMANCE PICARESCO: GERINELDO

Tuve la primera sospecha de un Gerineldo cubano al escribirme D. Antonio Castro Leal que había encontrado ese tema en México; casi todos los romances que se encuentran allí se hallan en Cuba también. Al poco tiempo, en unión de Pedro Henríquez Ure-

ña, que fué quien me indicó tan rica mina, obtuve de un niño el buscado romance.

Tal como me lo recitó la primera vez, presentaba el caso curiosísimo de una doble contaminación. Al principio el niño no recordaba sino los primeros versos, refiriéndose todo lo demás en prosa. Mezclaba de una manera brusca versos del *Conde Sol* con los pocos que recordaba de Gerineldo (primera contaminación), y finalizaba relatando, en prosa por supuesto, el episodio del *Bernaldo,* narrado por los romances de Asturias (segunda contaminación).

Días más tarde, recordando ya el niño todo el romance, desaparecía la contaminación con los romances de *Bernaldo,* pero persistía la del *Conde Sol.* El final del romance se sigue refiriendo en prosa y con amplificaciones extraordinarias:

Gerineldo, Gerineldo,
paje mío más querido,
cuantas damas y doncellas
quisieran dormir contigo.—
—Como soy vuestro criado
señora, os burlais conmigo.
—No me burlo, Gerineldo,
yo de veras te to digo.
Calle, calle usted, señora,
el trato está prometido.
A las diez se acuesta el rey,
a las once está dormido,
a la una es la ocasión
cuando canta el gallo pío.
—¿Quién es ese retunante
que llama por el postigo?
—Gerineldo soy, señora,
que viene a lo prometido.
—Lo ha cogido de la mano

y en su cuarto lo ha metido.
Se acostaron par a par
como mujer y marido.—
Alevanta, Gerineldo,
paje mío más querido,
que la espada de mi padre
entre los dos se ha dormido.
Ya se ha formado una guerra
entre Francia y Portugal
y nombran a Gerineldo
por capitán general.

(Recitado el 17 de Junio de 1914, en la Habana, por el niño Angel Saldaña, de once años de edad).

El final en prosa era el siguiente: al volver Gerineldo de la guerra, el rey le condena a que muera *guindado*. Entonces decide la princesa no tomar sino pan y agua, para morir de hambre. El rey se apiada, perdona a Gerineldo, y éste y la princesa se casan. También tiene éste otro final: Vuelve triunfante Gerineldo de la guerra. Al entrar en su ciudad le dicen que van a *guindar* (por colgar) a un primo suyo. Gerineldo se dirige adonde está el verdugo, *desenguinda* a su primo y hace una gran matanza.

Particularidades de esta versión:

A) Una gran fidelidad en la conservación de numerosos versos de la tradición escrita. Si el pliego suelto del siglo XVI, extractado por Durán en el número 520 de su *Romancero*, y por Wolf en el 161 de su *Primavera*, representa el texto más antiguo del romance, la versión que publico es de las más puras entre las tradicionales. Expresiones que con no mucha frecuencia conserva la tradición oral de Espa-

ña, se encuentran en la versión cubana. Así, estos versos

"que la espada de mi padre
entre los dos se ha dormido"

son casi idénticos a los de la tradición escrita:

"que del rey la fina espada
entre los dos se ha dormido."

El verso "entre los dos se ha dormido" no se encuentra en la tradición oral de Asturias (1). y tan sólo en uno de los varios romances andaluces que publica Menéndez y Pelayo (números 1, 2 y 3).

Los versos 3-6 del pliego se encuentran reproducidos con gran fidelidad:

"Como soy vuetro criado,
señora, os burlais conmigo.
—No me burlo, Gerineldo,
yo de verdad te lo digo."

(Wolf, 161, t.)

Son, como se ve, iguales a los de nuestra versión. En cambio, en las versiones asturianas y andaluzas están más o menos alterados, aunque nunca en su sentido:

"—Se burla de mí, señora,
porque a su marido sirvo.
—No me burlo, Gerineldo,
que de veras te lo digo."

(Menéndez y Pelayo, Asturias, 5).

---

(1) Por lo menos en Menéndez Pelayo.

"—Como soy vuestro criado
burlarse queréis conmigo.
—No es mentira, Gerineldo,
que de veras te lo digo."
(M. P., andaluces, 3).

b) La contaminación con el Conde Sol.

c) Las reminiscencias del Conde Claros, es en el final en prosa donde se observa. No es un hecho peculiar en nuestra versión. En la tercera parte de la Silva de Zaragoza (M. y P., Ant. Lir. Cast., tomo 9, Ap. 1, núm. 46) encuentro un romance de Gerineldo en que ocurre lo mismo: el rey decide que maten a Gerineldo:

"sentenciado estais a muerte
por ello con gran razón."

Interviene la hija del rey: Merced os pido. El rey se conmueve y accede:

"Despósanlos luego a entrambos
con gran placer y honor."

Es el mismo final de los romances del Conde Claros (*Primavera,* números 190, 191 y 192).

d) No se explica nuestra versión solamente por los romances andaluces. Este es un caso excepcional; todos los demás romances que he encontrado tienen sus más próximos antecedentes en los andaluces (1). Aquí no sólo aparecen versos ajenos a la tradición andaluza, sino que ideas poéticas, perfectamente des-

(1) Sobre la influencia de Andalucía en la vida cubana, véase entre otros trabajos la magistral conferencia de Fernando Ortíz *Los negros curros. Entre cubanos,* (1914).

arrolladas, carecen de una explicación lógica con esos únicos antecedentes. Estos cuatro versos que indican cierta elaboración artística, no tienen analogías directas en estos romances:

A las diez se acuesta el rey,
a las once está dormido,
a la una es la ocasión
cuando canta el gallo pío.

El pasaje aparece así en la tradición andaluza:

A las diez se acuesta el rey,
a las once está dormido,

(M. P. p. 5).

La mención del canto del gallo, que no encuentro en las versiones andaluzas, es un elemento antiguo:

Media noche era por filo,
los gallos querían cantar

dice el principio del más poético de los romances del Conde Claros (190, *Primavera*).

SECCIÓN SEGUNDA

Romances sin antecedentes concretos en el Romancero Tradicional.

A) *Hilito de Oro.*

Hilito, hilito de oro,
yo jugando al ajedrez,
me encontré una gran señora:
¡qué lindas hijas tenéis!

—Téngalas o no las tenga,
yo las sabré mantener,
con el pan que yo comiese,
comerán ellas también,
con el vino que bebiere
beberán ellas también.
—Yo me voy enojado
de los palacios del rey,
que las hijas del rey moro
no me las dan por mujer.
—Vuelva, vuelva, caballero,
no sea usted tan descortés,
de las hijas del rey moro
coja usted la que queréis.
Cojo ésta por linda y hermosa,
que me parece una rosa
acabada de coger.

Lo tradicional de este romance se prueba:

1) Por la repetición de algunos episodios de romances viejos.

2) Por una cita de Lope de Vega en su entremés de *Daca mi mujer.*

1) Repetición de episodios de romances viejos.

Juego de Ajedrez.—Es un lugar común en los romances moriscos y caballerescos. Uno de los jugadores, generalmente, es un rey moro, y el juego casi siempre para en disputa (1). En el lindo romance fronterizo que en la *Primavera* lleva el núm. 83, léese:

Jugando estaba el rey moro—y aun al ajedrez un día,
con aquese buen Fajardo—son amor que le tenía.

---

(1) El juego de Ajedrez dió origen en la Edad Media a numerosos poemas didácticos. Entre éstos, famoso en la literatura rabínico-española, es el de Abm Ezra, del cual procede el de Azam de Tárrega, hoy conocido sólo por fragmentos de ningún valor poético.

En el tradicional de Rico Franco, según se conserva entre los judíos de Levante, vemos estos versos:

Ya se asentaron los dos reyes—y el moro blanco tres,
y la blanca niña con ellos.
Ya se asentan al juego—al *juego de ajedrez.*
(Núm. 23 de M. P.)

El famoso de *Moriama* (núm. 12 de la *Primavera*), dice:

Asentado está Gaiferos—en el palacio real,
asentado en el tablero—para las tablas jugar.

El desaire al caballero.—Dejando a un lado la frecuencia con que se alude en antiguos romances al pan y al vino (véase principalmente el ciclo de los romances carolingios), hay una analogía pasmosa entre esta parte de *Hilito de Oro* y algunos romances genuinamente tradicionales. Citaré un solo ejemplo: el de *Blanca Flor y Filomena,* según lo conserva la tradición oral de Asturias.

Por las orillas del río—doña Urraca se pasea
con dos hijas de la mano—Blanca, Flor y Filomena.
El rey moro que lo supo,—del camino se volviera;
de palabras se trabaron—y de amores la requiebra.
Pidiérala la mayor—para casarse con ella.

En lugar de la mayor, danle la pequeña. Doña Urraca le suplica le dé buena vida:

No tenga pena, señora;—por ella no tenga pena.
Del vino que yo bebiese—también ha de beber ella,
y del pan que yo comiese—también ha de comer ella.

El resto del romance es terrible, recordándole a

Menéndez y Pelayo la fábula de Tiestes y Atreo. Hasta ahí, hasta ese episodio llegan las semejanzas. En ninguna de las versiones que conozco, ya españolas, ya ibero americanas, de *Hilo de Oro,* descubro nada parecido al final de *Blanca de Flor.* No puede afirmarse, por consiguiente, que este romance tradicional sea originario, de un modo directo por lo menos, de *Hilo de Oro.* Algunos dirán que a causa de conservarse por la tradición infantil se haya perdido, no ya adulterado, la parte de los amores incestuosos y el crimen del rey Turquillos (corruptela probable de Tarquino). En esta misma recopilación hay un ejemplo que desmiente esa hipótesis: El romance de *Angarina.* Por su candor mismo, nada hay, a veces, menos recatado que la tradición infantil. Las versiones de *Blanca Flor,* recogidas en Andalucía, no tienen semejanza alguna con la de *Hilo de Oro.* El episodio de la demanda de la doncella, ha desaparecido.

Bastan estas breves citas para probar que *Hilo de Oro,* que no ha tenido cabida aún en ningún romancero, tiene rasgos característicos de los romances viejos. Dejo de señalar otros detalles, la repetición de ciertas palabras en principio de oración, v. gr , que son peculiares del Romancero tradicional.

2) *El entremés de Lope.*—Realmente son obvias las anteriores citas, si se atiende a que el testimonio de Lope es la mejor prueba de la antigüedad de *Hilo de Oro.*

El entremés de Lope de Vega *Daca mi mujer* se publicó en 1644, es decir, nueve años después de la muerte del Fénix de los Ingenios. El licenciado José

Ortiz de Villena, amigo íntimo de Lope y apasionado de sus obras, lo dió a luz en un volumen aparecido dicho año en Madrid y Zaragoza y titulado *Fiestas del Santísimo Sacramento, repartidas en doce autos sacramentales, con sus Loas y Entremeses* (1). El entremés no sólo cita varios versos del romance, sino que desenvuelve un tema análogo. La acción es sumamente sencilla. Sólo tres personajes aparecen en escena: un sacristán, una mujer y el padre de ésta. El sacristán pretende a la mujer, y el padre se opone:

PADRE. Fruta de Peralbillo, ¿yo tu suegro?
Daca un garrote.
.....
¿Tú suegro yo? Quien eso dice miente.
SACRISTÁN. ... Suegro, dame a mi mujer.
PADRE. Daca la mohosa.
SACRISTÁN. Pues me niega la anegrez,
enojado me voy, enojado
a los palacios del rey;
y a ti de buen sacristán,
que en Moscovia o que en Argel,
hecho brujo, hecho hechicero,
juntico a ti me has de ver,
con tanta boca diciendo:
suegro, dame a mi mujer (2).

Todo termina en bodas, siendo el final un verdadero cuadro de las costumbres populares de la época. Hay momentos en que la composición parece haberse

(1) Véase la descripción de este volumen en C. A. de la Barrera (*Nueva Biografía de Lope de Vega*, págs. 524-25) y Menéndez y Pelayo (observaciones preliminares al tomo II de la edición académica de Lope).

(2) Obras de Lope de Vega, ed. de la Academia Española. Tomo II, págs. 400 y siguientes. Fué, a lo que entiendo, D. Ramón Menéndez Pidal, quien se fijó primero que nadie en esta semejanza.

formado sobre una serie de cantares del pueblo. ¡Cuán lindos requiebros no hay aquí, por ejemplo!

La más bella casadilla
que hay en todo Manzanares,
la de los negros ojuelos,
la de los muchos donaires,
poca edad, mucha hermosura,
gran despejo, hermoso talle,
en la condición airosa, etc., etc.

Los últimos versos tienen cierto sabor de las canciones infantiles:

—Salga el desposado, por me hacer merced.
—Juro en mi conciencia que no lo sé hacer.
—Por cumplir siquiera una vuelta dé.
—Soy muy vergonzoso y me turbaré.
—Todos se lo ruegan, la novia también.
—Pues si ello empieza, yo lo acabaré.

Creo que con estos argumentos puede afirmarse, sin el menos resquicio de duda, la antigüedad de los romances de *Hilo de Oro*. Por su época y por sus caracteres, son evidentemente viejos.

En la Península se encuentran muy difundidos. El tema presenta pocas variantes, si bien la escena de la demanda de las hijas sufre ampliaciones muy curiosas. Atendiendo al empleo de terminadas formas, pueden dividirse estos romances en dos tipos fundamentales: tipo arcaico y tipo moderno.

El tipo arcaico se distingue por el uso de la fórmula hilo portugués:

De Francia vengo, señora,
por un hilo portugués.

El tipo moderno sustituye el término

hilo portugués,
por hilo de oro, hilo de plata,
o hilito, hilito de oro...

El carácter antiguo del primer tipo se comprueba por lo tradicional del verso:

por un hilo portugués
(*o* por un hilo portugués, *o* traigo hilo portugués),

el cual, según advierte M. Pidal en el estudio citado, se encuentra mencionado por Cervantes en el entremes la *Guarda cuidadosa*: (*un mercader que entra pregonando*):

Tranzaderas, holanda de Cambray,
randas de Flandes, y hilo Portugués (1).

Pondré ejemplos de las dos clases:

HILO PORTUGUÉS

De Francia vengo, señores,
de por hilo portugués
y en el camino me han dicho
cuántas hijas tiene usté.
—Que tenga las que tuviere,
nada se le importa a usté.
—Con un pan que Dios me ha dado
y otro que yo ganaré...

(Recogido en Extremadura por Rodríguez Marín, *Cantos Populares Españoles*, tomo I, pág. 160.)

Una versión más completa, y de procedencia extre-

(1) Véase en la colección de entremeses del Sr. Cotarelo (*Nva. Bib. de Aut. Esp.* Tomo XVIII, pág. 18, columna 2.ª)

meña, como la anterior, es la que publica Sergio Hernández de Soto en sus *Juegos infantiles de Extremadura*:

De Francia vengo, señores,
de por hilo portugués,
en el camino me han dicho:
—Qué tres hijas tiene usted.
—Que las tenga o no las tenga,
que las deje de tener,
medio pan que yo tuviere,
con ellas lo comeré.
—Muy enojado me voy
a los palacios del rey,
que las hijas del rey moro
no me las dan a escoger.
—Vuelva, vuelva, caballero,
no sea tan descortés,
de las tres hijas que tengo,
escoja la más mujer.
—Esta cojo por bonita,
por bonita y por clavel,
me ha parecido una rosa
acabada de nacer.

(*Biblioteca de las Tradiciones españolas*. Tomo III, páginas 111-2. Puede verse aquí una interesante descripción de este juego, uno de los más largos de los infantiles.

Hay entre este tipo y el otro de *Hilo de Oro* como una forma intermedia, que quizás pueda encontrarse en la versión gallega de P. Ballesteros (1), que empieza:

De Francia vengo, señora
de un pulido portugués.

(1) Bib. de las Trad. Esp. 4.º *Folk-lore* de Galicia, pág. 136.

En Cuba no he encontrado versiones de este tipo. Modificado, como en la versión gallega, parece encontrarse en México, pues según me comunica el señor Castro Leal, allí se canta de este modo:

De Francia vengo, señores,
por un hijo portugués...

variante "quizá introducida por la lógica infantil".

En Chile se conserva el primer verso de este tipo. Una versión del señor Vicuña Cifuentes, citada por Menéndez Pidal, dice así:

De Francia vengo, señora,
y en el camino encontré,
a un caballero, y me dijo:
—Qué lindas hijas tenéis.

El segundo tipo, como mucho más moderno, se encuentra más difundido.

Los versos primeros varían muchísimo, y el final siempre depende de los caprichos infantiles. Una de las versiones de Rodríguez Marín dice:

Al franque de oro,
que es unillas de un marqués,
que me ha dicho una señora:
—¡Qué lindas hijas tenéis!
—Si las tengo o no las tengo,
para mí las guardaré.
—¡Oh, qué alegre que me vine!
¡Oh, qué triste que me voy!,
que las hijas del rey moro,
no me las quieren dar, no.
—Vuelva atrás el caballero,
no vaya tan triste, no;
de las hijas que aquí tengo
escoja usté la mejor.

—Por Dios pido al caballero
que me las trate muy bien.
—Ellas serán bien tratadas,
en sillas de oro sentadas,
y los pies en una almohada,
y las del marqués también;
del vino que el rey bebiere,
ellas beberán también.

(*Cantos Populares,* tomo V, pág. 40.)

Este final referente al trato de las hijas no le he cído nunca en Cuba. Se conserva, en cambio, en Santo Domingo, según se desprende de la extensa y animada versión publicada por don Pedro Henríquez Ureña:

Lo que pido al señor
es que me la trate bien,
sentadita en silla de oro
bordando bandas del rey...

El romance que publica el señor Ureña pertenece al tipo moderno de *Hilo de Oro*. Difiere en su comienzo también de nuestra versión:

Hilo, hilo, hilo de oro...

Lo mismo sucede con el recogido por Menéndez Pidal en su viaje por la República Argentina:

Hilo de oro, hilo de plata,
que jugando al ajedrez,
me decía una mujer:
—¡Qué lindas hijas tenéis!

Aquí el caballero se convierte en pastorcillo, recor-

dando algunos de estos versos al célebre y picaresco romance *De la gentil dama y el rústico pastor* (1).

Vuelve, vuelve el pastorcillo,
no seas tan descortés,
de las tres hijas que tengo
la mejor te llevaré.

Difiriendo en los primeros versos, y en ocasiones en los finales, las versiones americanas de *Hilo de Oro,* presentan como notas comunes la persistencia en todas de ciertos caracteres antiguos (rey moro, juego de ajedrez, etc.) y el empleo de una fórmula general:

Cojo ésta por hermosa; etc.

En América, como en España, estos romances acompañan a juegos infantiles, los cuales suelen ser muy movidos y llenos de peripecias, presentando al final un sinnúmero de variantes (2)

2) El Caballero del Agua.

A la quinta, quinta, quinta
de una señora de bien,
llega un lindo caballero
corriendo a todo correr.
Como el oro su cabello,
como la nieve su tez,
como luceros sus ojos
y su voz como la miel.
—Que Dios os guarde, señora.
—Caballero, a vos también.
—Dadme un vasito de agua,

(1) Núm. 145 de la *Primavera.*
(2) El Sr. Ureña ha descripto la forma de dicho juego en Santo Domingo.

que vengo muerto de sed.
—Fresquita como la nieve
caballero os la daré,
que mis hijas la cogieron
al tiempo de amanecer.
—¿Son hermosas vuestras hijas?
—Como el sol de Dios las tres.
—¿Donde están que no las veo?
—Cada cual en su quehacer,
que así deben estar siempre
las mujerentas de bien.
—Digales a todas que salgan,
que las quiero conocer.
—La mediana y la pequeña
a la vista las tenéis,
que por veros han dejado
de planchar y de coser.
—La mayor se llama Inés,
la mediana Dorotea
y la pequeña Isabel.
—Lindas son las tres que veo,
como rosas de un vergel,
pero debe ser más linda
la que no se deja ver.
—Que Dios os guarde, señora.
—Caballero, a vos también.
Ya se marcha el caballero
corriendo a todo correr.
—Señora, buena señora,
somos cuñados del rey,
que hoy hace siete semanas
vino aquí muerto de sed,
y tres hijas como rosas
nos ha dicho que tenéis.
Venga, venga con nosotros
esa que se llama Inés,
coloradita se pone
si alguno la logra ver,
que en los jardines reales
va a casarse con el rey.

(Recogido en Cienfuegos, Cuba, el año 1915.)

Muy interesante hallazgo el de este romance artístico, evidencia que la elaboración del género en Cuba es mayor de lo que se creía. No le encuentro ningún antecedente concreto en el Romancero tradicional; pero el empleo de formas populares típicas me permite darle cabida en esta colección.

Son tan evidentes las formas tradicionales en muchos versos de este romance, que me contentaré con enumerarlas sin ningún comentario.

1) La repetición de una palabra en el verso inicial:

A la quinta, quinta, quinta...

2) La forma verbal, que da más energía a la frase

corriendo a todo correr...

3) El uso de números tradicionales:

que hoy hace *siete* semanas
vino aquí muerto de sed.

Tiene el romance buenos momentos líricos: nótese principalmente el coloquio entre el caballero y la dama. La descripción del caballero y de las hijas de la señora recuerda el procedimiento de los romances artísticos. En ocasiones es la forma vulgar la que predomina:

que por veros han dejado
de planchar y de coser.

Aunque no tenga antecedentes concretos la versión transcripta en los romanceros tradicionales que conozco, su asunto es un tema *folklórico* universal.

3) Romance religioso.

—Madre, en la puerta hay un niño
más hermoso que el sol bello,
parece que tiene frío
porque está *en medio cuero* (sic).
—Pues dile que entre,
se calentará,
porque en esta tierra (*Bis.*)
ya no hay caridad.—
Entró el niño y se sentó
y apenas se calentaba,
le pregunta la patrona
de qué tierra y de qué padres...
.....
—Mi patria es el cielo,
mis padres también,
y bajé a la tierra (*Bis.*)
para padecer.
—Hazle la cama a ese niño
en la alcoba y con primor.
—No me la haga *usté*, señora,
que mi cama es un rincón,
mi cama es el suelo
desde que nací,
y hasta que me muera (*Bis.*)
ha de ser así—.
A eso de media noche,
el niño se levantó,
y le dice a la patrona
que se iba ya con Dios,
que aquella es su patria (*Bis.*)
donde iremos todos (*Bis.*)
a darle las gracias. (*Bis.*)

Confieso que incluyo aquí con cierto temor este romance. No sé si por deficiencia de mis pesquisas—que en estas materias nunca son bastantes—o porque así sea en realidad, lo cierto es que nada ha hallado parecido en las publicaciones *folkóricas* que he con-

sultado. Me atrevo a incluírla en esta recopilación, no obstante:

1.º Porque el verso *a eso de la media noche* halla su concordancia en giros parecidos de antiguos romances (1); y

2.º Por la singularidad de traer confundidos versos de ocho y seis sílabas.

Este último hecho acusa una evidente contaminación. Se distingue también en el romance un elemento vulgar indudable, representado, entre otros, por el verso

le pregunta la patrona,

término que se encuentra repetido más adelante.

Algunas comparaciones tienen cierta gracia poética y no son ajenas a la poesía popular. Así, este verso:

más hermoso que el sol bello.

En conjunto, por la misma sencillez con que está expresado lo maravilloso cristiano, la composición deja en el ánimo una impresión agradable. El romance se canta muy poco, y ofrecen sus diversas versiones muy pocas variantes; a veces, el verso!

y hasta que me muera; etc.

se sustituye por

y hasta que en cruz muera; etc.

---

(1) El de *Santa Catalina* (Trad. de Andalucía, 31) dice:

A eso del mismo punto.

En la provincia de Camagüey, según se me informa, se cantaba con frecuencia en las fiestas de Navidad y Semana Santa. En la Habana no lo he oído ni una vez sola, si bien leyéndolo a varias personas, éstas me han dicho que lo cantaron en su niñez (1).

3) Fragmento desconocido:

Aquel navío que aparece (*Bis.*)
no supo, no, nunca navegar. (*Bis.*)
Al cabo de cuatro semanas (*Bis.*)
no tuvo con qué alimentar (*Bis.*)
.....
La suerte cayó a los pobres (*Bis.*)
y el cuello van, van a degollar. (*Bis.*)
Los pobres se echan de rodillas (*Bis.*)
y al cielo *quie, quie, quieren implorar.* (*Bis.*)

Mutilado como está el presente romance (en el que a cada momento, y por adulteraciones continuas, se pierde el metro propio del género) se hace imposible establecer concordancias entre el mismo y los romances tradicionales de España. Parece referir los episodios de algún naufragio, perteneciendo, quizá, a un ciclo geográfico. La repetición sistemática de cada verso da cierta nota misteriosa a la composición. Hay en la misma un elemento *folklórico* casi universal: la suerte decidiendo quiénes son los culpables de las iras del cielo. Generalmente, es un señor poderoso

(1) El romance es comunísimo en España: D. Juan Menéndez Pidal en su libro antológico *La Navidad de los niños*, da una versión que tiene cierto carácter artístico. Yo he oido muchas versiones en los corros infantiles (en Castilla y Aragón) y D. Ramón Menéndez Pidal me ha indicado que se encuentra en casi todas las regiones españolas.

o el autor de alguna fechoría sobre quienes cae la responsabilidad del naufragio. Aquí son los pobres, los desvalidos de toda buena fortuna quienes sufrirán los rigores de la fatalidad. La imploración de la misericordia divina es la lógica consecuencia de tal suceso, y es también un hecho muy común en la poesía popular. Estos elementos del fragmento de romance transcripto son los que me han decidido a incluírle en la presente recopilación.

Aquí da término esta contribución *folklórica*. Desde el punto de vista estético, poco importantes son los romances que publico. El tema primitivo de la composición se mixtifica, elementos vulgares se mezclan a los puramente populares y la llaneza familiar del estilo de los antiguos romances ora se rebaja tanto que llega a lo pedestre, ora pierde su propio carácter por el influjo de una tendencia retórica. Así y todo, si no conservaran algo de la esencia poética que dió vida y animación a los romances viejos, pues conservando su asunto no pueden haber perdido por completo aquel espíritu, estos romances, que viven únicamente en los labios infantiles, servirían para probar, al menos una vez más, la vitalidad maravillosa de la poesía popular de España. Esta sola circunstancia debe ser suficiente para que veamos con beneplácito todo intento de recopilación. Estas versiones no son las únicas que existen, ni son tampoco las más puras: son únicamente las que se han encontrado en una primera investigación. Para el filó-

logo, para el *folklorista*, para el poeta esto puede representar una mina riquísima. Sólo falta llegar a sus entrañas y volver a la vida los elementos que la informan. No es labor de un día ni de mero entusiasmo. Requiere una dedicación especial sometida a un método rigurosamente científico. Todo ello es poco si se atiende a que lo que se investiga no es sino una de las últimas manifestaciones de una espléndida poesía, nacionalista como ninguna, enérgica como pocas, sobria, sencilla e infiltrada de tan poderoso espíritu estético, que Hegel, en una obra inmortal (1), no vaciló en decir que formaba "una corona tan bella y graciosa, que nosotros, los modernos, nos atrevemos a ponerla al lado de lo que la antigüedad tiene de más hermoso".

Febrero de 1914.

---

(1) *Estética*. Edición castellana, tomo II, pág. 387.

GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA [1]

LAS INFLUENCIAS CASTELLANAS: EXAMEN NEGATIVO

(1) Conferencia leída en el Conservatorio Nacional de la Habana el día 19 de abril de 1914.

Señores:

No vacilé un momento en aceptar el honroso encargo que me confiara mi distinguido amigo Max Henríquez Ureña—fundador, con Jesús Castellanos, que parece presidir en espíritu estas amables fiestas, y continuador, con el doctor Lendián, de la Sociedad de Conferencias—de disertar, por algunos momentos, ante vosotros, sobre la incomparable mujer camagüeyana cuyo primer centenario acabamos de celebrar. No pensé nunca en la trascendencia del tema, en lo trillado que está, en la dificilísima empresa para todos—imposible para mí—de concretar en pocas palabras los caracteres distintivos de su obra, señalar su elaboración, juzgar de las influencias extrañas que en ella intervienen, para llegar, por último, al gran problema estético que presenta su misticismo; misticismo sin antecedentes en la literatura castellana de su época, misticismo de fases muy diversas, que no se siente con frecuencia en las propias poesías religiosas de la autora, sino que, con

asombro, venimos a encontrarle en composiciones estrictamente líricas, infiltradas de amorosa pasión; misticismo, en fin, que no llegó a ser definitivo, que no llegó a desenvolverse por completo, pero cuyo espíritu sentimos como flotar en el cuerpo entero de sus obras.

En nada de esto pensé cuando se me hizo el amable ofrecimiento. Se agruparon entonces en mi mente los recuerdos más caros de la infancia, y las dificultades de la empresa cedieron el paso a la evocación de las más dulces y gratas memorias. Aquella escuela de mi niñez surgió a mis ojos, y volví a vivir aquellos días en que mi espíritu tranquilo, sin incertidumbres, lleno de mansa paz, recibió la primera emoción bella de la vida. La primera poesía que leí, la primera que aprendí de memoria, fué el soneto que empieza:

Perla del mar, estrella de Occidente

Rebelde la memoria a otros ejercicios, se sometió blandamente al principio, blanda y regocijadamente después, a éste, tan distinto a los demás, que llevaba al espíritu goces no sentidos hasta aquí. Desde aquel momento, sin que supiera razonarlo, mi entusiasmo hacia Gertudis Gómez de Avellaneda me hacía robar el tiempo a las obligaciones escolares, para consagrárselo a sus versos, que sabían recompensarme mejor que ninguna de las otras tareas, necesarias, pero fatigosas.

Así comenzó mi culto por esta egregia mujer: ved cómo ha sido un motivo sentimental lo que ha echa-

do sobre mis hombros la responsabilidad de esta conferencia.

Desenvolviéndose de un modo variado y diverso la actividad de la Avellaneda, es empeño vano querer tratar en una disertación académica de todos los aspectos de su labor literaria. Es más disciplinado y racional juzgar de uno de aquéllos tan sólo, o procurar, en forma sintética, distinguir los caracteres principales de su obra entera. Este último procedimiento es mucho más atractivo, pero mucho más peligroso. Tiene el peligro de todas las generalizaciones: no puede concretarse; y el espíritu, en vez de andar con paso firme, vaga por esta o aquella región. Seguiré el primer camino, exponiendo las dos tendencias críticas fundamentales sobre la Avellaneda, planteando el problema de las influencias castellanas en su obra, y fijando, por algunas cualidades formales de su arte, el verdadero lugar que ocupa en la poesía española del último siglo.

La bibliografía de la Avellaneda es extraordinariamente rica; no obstante esto, pueden distinguirse de una manera clara en la misma dos tendencias críticas fundamentales: una, que pudiéramos llamar tradicional; otra, que ha venido a generalizarse, a ser aceptada por casi todos en nuestros días en virtud de la publicación de documentos interesantísimos. La primera hace de la Avellaneda un ser antifemenino, insensible, frío por esencia y ajeno en todo momento a los goces suaves y apacibles de la vida íntima. Una

pasión sola, según esta tendencia, parece darse en la Avellaneda: la pasión de sí misma, el sentimiento de la dignidad, junto muchas veces al sentimiento del orgullo. No la inspiran sino los grandes hechos, no la impresiona sino lo que sobresale en la naturaleza: su lira no tiene acentos blandos, sino graves y robustas notas. Todo es en ella *nervioso y varonil.* Este criterio psicológico ha tenido que rectificarse. La frase famosa (de dudoso gusto, como decía el inolvidable Piñeyro): "Es mucho hombre esta mujer", atribuída al gran poeta civil del Dos de Mayo, ha sido calificada por algunos de apotegma absurdo. Con excepciones notorias, como el estudio de Valera, esta tendencia siguió siendo la generalmente aceptada. En 1883, en ocasión de conmemorarse en Cuba el primer decenario de la muerte de la poetisa, Enrique José Varona publicaba en un periódico diario de esta capital, *La Lucha,* un artículo, verdadera maravilla de síntesis, en donde, aunque con ciertas atenuaciones, vemos predominar ese mismo criterio. Se reconoce en la obra de la Avellaneda un carácter fluctuante y contradictorio, pero no se le juzga como atributo propio del alma femenina, sino como manifestación de la lucha en que debió vivir aquel espíritu sometido a las vicisitudes más diversas, envuelto en una atmósfera poco favorable para su libre y cabal desarrollo. El carácter de la Avellaneda, se repite a menudo en ese magistral artículo, era muy próximo a la energía varonil. Acepta Varona la nota mística en la poetisa, pero no encuentra su origen en ninguna pasión humana, sino que va a buscarlo

en hechos puramente circunstanciales: en la caída de Isabel II, v. gr. Por último, este misticismo no eleva más y más las facultades espirituales de la Avellaneda, sino que, devorador e infecundo, amenguan éstas y precipita al poeta en una región fantástica y misteriosa, donde no encuentra sino desesperada incertidumbre y mortal desasosiego Todo esto, dicho en un estilo majestuoso, lleno de vigor, sin una frase de más ni una de menos, con ese raro dominio que tiene el señor Varona de nuestra lengua. Estas son las ideas fundamentales del artículo: ellas prueban cómo Varona seguía en aquellos años la opinión tradicional sobre la poesía de la Avellaneda (1). Para llevar el convencimiento al ánimo de todos—y ya que este artículo es una rareza bibliográfica por no haberse reproducido, según entiendo, en ninguno de los libros del autor trasladaré varias frases textuales del mismo:

> Le oiréis cantar... las revoluciones de los imperios, el triunfo del cristianismo, las fuerzas prepotentes y misteriosas de la naturaleza... Nada le mueve sino lo que sobresale, lo que le impone.

Estos conceptos revelan cómo se consideraba el arte de la Avellaneda, arte de majestad y fuerza, poesía grandilocuente y robusta; pero ni íntima, ni puramente amorosa, y sin verdadera pasión personal. El ejemplo de Varona, que ya estaba en la plenitud de

(1) Totalmente ha rectificado este criterio el Sr. Varona en el discurso que pronunció en el teatro Payret cuando las fiestas del Centenario. (Véase el número de mayo, 1914, pp. 99-105, de CUBA CONTEMPORÁNEA.)

su talento, vale por todos; y sería inútil seguir citando otros y otros estudios donde se observa idéntica tendencia.

La segunda tendencia (1) ve en esta poesía todo lo contrario. La sensibilidad femenina encuentra en la Avellaneda una manifestación perfecta. Aquellas contradicciones, esos vagos anhelos, aquellos lamentos de su espíritu, desgarrado por todas las amarguras; aquella fe y aquel optimismo juntos al más atroz de los desalientos, esa preocupación por lo pequeño de la vida y al mismo tiempo esa robusta, clarísima visión de las verdades primeras; esas victorias y derrotas de su alma, esa ardiente pasión humana, mansa y recogida un tiempo, desatada después; son cualidades que prueban la sensibilidad de un espíritu, la influencia avasalladora del sentimiento sobre la voluntad, el triunfo definitivo del amor, sea o no humano, sobre todas las demás pasiones que pueden abatir o fortalecer la humana naturaleza.

Estas afirmaciones pudieran haber parecido algo temerarias cuando no se tenían a la vista sino las poesías de la Avellaneda. Con ellas no podía negarse toda nota sensible en su obra; pero ésta no era la predominante. El fuego de la pasión amorosa, más que en sus versos, debemos buscarlo en su autobbiografía y en sus cartas amatorias dadas a luz en 1907 en Huelva, y reimpresas recientemente, por Carlos

---

(1) D. Mariano Aramburo. en sus conferencias del Ateneo de Madrid, procura con fino ingenio conciliar ambos criterios. (*Personalidad literaria de doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Madrid, 1898.)

de Velasco, director de CUBA CONTEMPORÁNEA (1). No es el momento, ahora, de analizar esas cartas; baste decir que ellas han confirmado las frases que vais a escuchar, de Menéndez y Pelayao, que fueron, al escribirse en 1893, una verdadera profecía:

Lo femenino eterno es lo que ella ha expresado, y es lo característico de su arte, y... lo que la hace inmortal, no sólo en la poesía lírica española, sino en la de cualquier otro país y tiempo, es la expresión, ya indómita y soberbia, ya mansa y resignada, ya ardiente e impetuosa, ya mística y profunda, de todos los anhelos, tristezas, pasiones, desencantos, tormentas y naufragios del alma femenina.

Estas palabras elocuentes de Menéndez y Pelayo, parecen de innegable certeza cuando junto a las poesías se leen esas ardientes cartas, comentario perpetuo de los versos de la Avellaneda.

Estos son los dos criterios fundamentales que se han sostenido sobre la obra poética de esta egregia mujer. Expuestos con brevedad, procuremos ahora penetraremos en su espíritu, y nos será más fácil examinar los caracteres de esta poesía.

* * *

En una época de transición literaria, en el crepúsculo del falso clasicismo y no muy lejano el día de la revolución romántica, surge la Avellaneda. Cuba, once años antes, había producido al más nacional de sus

(1) *Cartas Amatorias de Avellaneda*, con su Autobiografía... reimpresas en CUBA CONTEMPORÁNEA... Habana, 1914 (Edición especial da veinticinco ejemplares numerados y no puestos a la venta.

poetas; y él, clásico por la forma, romántico por el espíritu, junto con Quintana; va a impresionar por primera vez la imaginación poética de la Avellaneda. Heredia, poeta descriptivo y civil, que recoge e interpreta todas las ansias libertarias del pasado siglo, de sentimientos ardientes, de imaginación viva aunque desordenada, grandilocuente en la expresión, incorrecto, a veces, en la forma, debía por sus extraordinarias cualidades avasallar el espíritu infantil de la poetisa, guiar sus primeros pasos, intervenir de un modo principal en la elaboración de su lírica.

Ella confiesa siempre estas lecturas de Heredia, y en las citaciones de sus *Memorias inéditas* (1) y en estrofas inmortales dejó estampada su admiración por el austero poeta del Teocalli de Cholula. Sin embargo, analizados los rasgos característicos de la poesía de Heredia, se observa una diferencia completa entre éstos y los que distinguen a la Avellaneda.

La generalidad de los críticos que se han ocupado en el poeta cubano, discrepando en muchas otras cosas, coinciden en señalar en Heredia esas dos notas esenciales: la patriótica y la descriptiva. Estas cualidades no se dan separadas, sino que se confunden, viniendo ser una respecto de la otra como su natural complemento. El patriotismo de Heredia le lleva, con frecuencia, a la robusta entonación de sus cantos civiles; pero en muchas otras ocasiones le conduce a la poesía descriptiva, de opulencia admirable,

(1) Véase pp. 2, 4, 11... en la excelente edición de D. Domingo Figarola-Caneda: *Memorias inéditas de la Avellaneda.* Anotadas por Domingo Figarola-Caneda... Habana, MCMXIV.

donde el paisaje vibra de un modo armónico con su ser interior y animada siempre de un ardor y entusiasmo más asombrosos aún que su misma opulencia (1) El filosofismo, la tendencia humanitarista que dió vida a tantas composiciones de a principios de aquel siglo, viene a completar el cuadro de la poesía de Heredia, la cual, sin que empezca a su grande originalidad, se desenvuelve dentro de los límites de la escuela salmantina, último baluarte del clasicismo español. En la Avellaneda, ni hay una pasión patriótica intensa (por lo menos, expresada en forma poética, pues en prosa nos aguardan muchas sorpresas), ni descripciones propias, profundamente personales.

La naturaleza la sirve más para hacer elegantes razonamientos poéticos, que cantos donde se pinten sus grandezas y maravillas. Falta, sobre todo, la nota nacional en sus poesías descriptivas, que es, por el contraio, como el distintivo de las de Heredia. La oda *Al Mar* de la Avellaneda es la más completa confirmación de lo que aquí se dice. Que hubiera influencia formal es cosa bien distinta. Pudo ver lo mismo de Quintana que de Heredia. Lo esencial es que la Avellaneda, por su ardiente pasión amorosa, que va a terminar enverdadera exaltación mística, pertenece a otra raza de poetas.

El otro gran poeta (entre los que escribieron en lenguaje castellano) que leyó la Avellaneda en su

---

(1) En muchas de las composiciones descriptivas de Heredia se da lo que he llamado la *poesía civil interna*. Esta idea ha sido desenvuelta cu un estudio posterior.

niñez, fué un continuador de la escuela salmantina, el último de sus maestros, el hombre de más vigoroso temple moral entre los liberales españoles de su tiempo. Manuel José Quintana es la encarnación más genuina de las tendencias del siglo XVIII. Nadie como él supo compenetrarse con el panfilismo, filosofismo y todos los *ismos* de aquel siglo tumultuoso, de iniciaciones continuas en todas las esferas de la actividad humana, de tanteos y ensayos sin cuento. Las notas de Quintana son las notas de aquel siglo. Uno de sus más excelentes jueces ha dicho que, a pesar de haber vivido mucho más tiempo en el siglo XIX que en el XVIII, se mantuvo de lleno dentro de las corrientes de éste.

La pasión patriótica, primero, la pasión por la humanidad después, dijo Menéndez y Pelayo (1), son las notas más salientes, de la obra de Quintana. Es en todo momento el poeta civil. Llega a las cumbres de la sublimidad poética, pero es uniforme en sus sentimientos y en las expresiones de los mismos. Ni la pasión humana, ni la pasión divina, ni la naturaleza, tienen un eco en su poesía. Es la suya, poesía de renovación política, nacional y humana.

Estas cualidades faltan por completo en la Avellaneda. Momentos hay en que canta asuntos parecidos, pero son entonces los suyos versos meramente ocasionales. Así sus dos composiciones dedicadas a Isabel II.

---

(1) Véanse, principalmente, su conferencia sobre Quintana (*Estudios de Crítica Literaria*, tomo V), y la *Historia de las Ideas Estéticas en España*. tomo VI, 2.ª edición), pp. 110-124,

El menester que se repita mucho todo esto, para que no haya inconveniente en aceptar el carácter personalísimo de la lírica de la Avellaneda. Sus primeros maestros no le dieron ninguno de los elementos substanciales de su arte. En su propia vida, llena de incertidumbre, es donde debemos buscarlos. Ella nos dará, mejor que ningún otro poeta, la explicación de las grandes contradicciones, de los anhelos indefinidos de la poesía de la Avellaneda.

No hemos hecho sino indicar levemente por qué estas influencias no pueden ser nunca esenciales. Quede para otro el escrupuloso estudio comparativo entre la lírica de la Avellaneda y la de los poetas citados, a fin de ver ciertas semejanzas de forma y precisar así algunas influencias incidentales.

Si esto ocurre con los poetas que hicieron las delicias de su infancia (1), otro tanto ocurrirá, aunque de modo más acentuado, con aquellos que vino a conocer más tarde. Cuando la Avellaneda abandonó su

---

(1) Además de los poetas mencionanos, debió leer en su niñez a D. Juan Bautista Arriaza, uno dé los más populares en América durante los primeros años del siglo XIX. De esta popularidad dan muestras evidentes los periódicos de la época: así el *Aviso de la Havana*, continuador del célebre *Papel Periódico*, recopiló una buena parte de la producción poética de Arriaza, que había estado en Caracas, siendo oficial de la armada, por 1806.

Arriaza es un poeta de cualidades exteriores: su dicción es clara y precisa; su versificación, corriendo por los antiguos cauces, es variada y abundante. El lenguaje de los afectos lo desconoce: no hay el eco de una pasión en sus versos. En las elegías (*Canto a la muerte del Duque de Alba* , en las composiciones amorosas (*La Silvia*), en las odas civiles (*Al Dos de Mayo*) y en la poesía didáctica (*Emilia*), es de escasa invención y de ideas pobres y comunes, aunque su ingenio, lozano y ameno, encubra la carencia de cualidades positivas.

El Arriaza más original es el satírico. Aquí su ingenio se dilataba por regiones más asequibles. No debe buscarse en estas fáciles composiciones, ni el humorismo concentrado, ni la honda ironía, ni un

país natal, su espíritu poético había adquirido un pleno desarrollo. Las tendencias definitivas de su lírica ya estaban delineadas, según nos prueba la Autobiografía dirigida a Cepeda y de cuya sinceridad no puede dudarse. Por otra parte, aquel soneto que escribió de pie sobre la cubierta de la fragata *Bellochan,* en los momentos en que zarpaba para Europa—que improvisó, según ella dice—, prueba cómo el dominio de la forma era admirable y que sus sentimientos habían encontrado ya una manera adecuada de expresión. Así es que la otra gran influencia, la de Juan Nicasio Gallego, de que se ha hablado tanto, tampoco puede traspasar los límites de la influencia formal. Conoció la Avellaneda a Gallego en Madrid y por el año de 1840. Era el poeta zamorano, de natural amable, franco y expansivo; de acendrado buen gusto, aunque no admitiera sino muy a duras penas cualquiera manifestación ajena al arte en que se había educado, y en el que llegó a tener espléndido señorío. Su influencia fué notoria entre sus contemporáneos: su magisterio era carga suave que aceptaban los jóvenes de la época. Así, en 1845, escribía uno de éstos: "es el protector nato, el amigo de

---

elevado concepto del mundo y de los hombres. Hallaremos, en cambio, a cada momento, el chiste espontáneo o la frase aguda y mordaz. Para corresponder mejor a sus cualidades exteriores, no produce—pase la expresión—sino lo *cómico objetivo.*

Estas cualidades de la poesía de Arriaza, prueban cómo no pueden dejar el más leve rastro en la Avellaneda. Creo, por tanto, inútil todo intento de comparación. Hasta en la forma son antitéticos: Arriaza odiaba el verso suelto; la Avellaneda lo cultiva: Arriaza atacaba la pompa y énfasis de las escuelas de su tiempo; la Avellaneda, como veremos más tarde, pagó tributo a esas formas, no las más altas, de la elocuencia poética.

confianza de todos los jóvenes; él los aconseja, los anima, les corrige sus obras, y a todas horas están abiertas su puerta y su benevolencia para cuantos de buena fe van a reclamar el auxilio de sus luces y larga práctica en el arte" (1).

La elocuencia poética no ha tenido nunca, después de Herrera, un cultivador más brillante. El habla castellana, ágil y ligera unas veces, grave y robusta otras, adquiere en Gallego los más variados matices. De riguroso criterio clásico—siendo el suyo, como no podía menos de serlo en aquel tiempo, un clasicismo formal—, cada oda, cada elegía que brotaba de su ingenio, no muy fecundo, pero siempre sereno y armónico, venía a constituír un ejemplo vivo de corrección y compostura, de inspiración y orden académicos. Tiene calor de afectos, no carece la sensibilidad, momentos hay que llega a lo patético, verbigracia, en algunas estrofas de sus inmortales composiciones *Al Dos de Mayo* y *A la Muerte de la Duquesa de Frías*; mas ese cúmulo de figuras, el empleo abusivo de símiles mitológicos, la perífrasis continuada, nos impiden ver en toda plenitud el alma del poeta. El período se desenvuelve armónicamente, es arrogante desde el principio hasta el fin; pero este afán por conseguir la armonía formal, estorba, la expresión directa de los sentimientos. No puedo resistir al deseo de ilustrar estas afirmaciones con un ejemplo: voy a escogerle precisamente de unas de sus más célebres elegías. Sea el principio de la compuesta *A la Muerte de la Duquesa de Frías*:

(1) Prólogo de la edición académica de las poesías de Gallego

Al sonante bramido
del piélago feroz que el viento ensaña
lanzando atrás del Turia la corriente;
en medio al denegrido
cerco de nubes que de Sirio empaña
cual velo funeral la roja frente;
cuando el cárabo oscuro
ayes despide entre la breña inculta
y a tardo paso soñoliento Arturo
en el mar de Occidente se sepulta;
con que en las ondas alteradas tiembla
a los mustios reflejos
de moribunda luna el rayo frío,
daré del mundo y de los hombres lejos
libre rienda al dolor del pecho mío.

No hay duda de que la sinceridad poética requiere una forma distinta. La pompa misma del epíteto pugna con el principio de la sencillez, el principal atributo de aquélla.

He querido caracterizar la parte formal de la poesía de Gallego: no debemos un solo momento perder de vista los elementos que la informan, pues ellos explican grandemente ciertas cualidades formales de nuestra autora. Entiéndase bien que me he referido a cualidades formales tan sólo: la parte interna está libre, absolutamente libre, de esta como de las otras influencias.

La fuente de inspiración de Gallego no es tan sencilla como la de Quintana, pero tampoco es muy compleja. El mismo, en versos sobrios y llenos de majestad, va a declararnos cuál es:

Oh, patria, deidad augusta,
mi numen, es tu amor.

Así dice en el principio de su oda a la *Defensa de Buenos Aires*. Tuvo por tanto, la pasión patriótica, grande parte en sus versos. No era, como en Quintana, un amor patriótico que se explayaba hasta llegar a ser amplio y generoso humanitarismo. La patria por la patria misma, la patria cantada en sus héroes y sus hazañas, la patria identificada con el primario sentimiento de la raza, base de todo nacionalismo: así era la pasión patriótica de Gallego.

Junto al sentimiento patriótico late otro tan noble y humano como aquél: el sentimiento de la amistad. Es fuerte y enérgico, no se identifica, no llega jamás a los lindes de la pasión amorosa; mas hay un fuego, una animación, una vida interna tan poderosa y prolífica en sentimientos derivados, que el efecto poético que produce casi es el mismo. Recuérdese su elegía al Duque de Fernandina, evóquese aquel vigoroso pasaje de *A la muerte de la Duquesa de Frías*, donde aparece *la dulce, buena, incomparable amiga*, llevando a la prisión solitaria en que se consumía Gallego el blando consuelo de su amistad.

Mas, ¡cuál mi asombro fué cuando imprevisa
a la pálida luz mi vista errante
los bellos rasgos de Piedad divisa
entre los pliegues del cendal flotante!
¿Por qué, por qué benigna,
clamé bañado en llanto de alborozo,
osas pisar, Señora,
esta morada indigna
que tu respeto y tu virtud desdora?
¡Ah!, si a la fuerza del inmenso gozo
del placer celestial que el alma oprime
hoy a tus plantas expirar consigo,
mi fiebre, mi prisión, mi fin bendigo.

Todo Gallego está en estos versos. Hemos de llegar *Al Dos de Mayo* para encontrar estrofas de ese temple. Otra nota hay en Gallego, que por parecerme secundaria no debo tomar en cuenta en este rapidísimo bosquejo; es la nota cortesana, la nota palatina. Por su academicismo, tenía cualidades de poeta de Corte. Recórrase su breve y pulida colección de poesías, y se verá cómo casi todos los acontecimientos regios son cantados por él. Sin embargo, esta nota es meramente ocasional; composiciones tiene en este género, de elevación poética; pero entonces detrás del poeta cortesano aparece el poeta civil: así en la elegía a la muerte de la reina doña Isabel de Braganza. Los males de España inspiran al poeta tanto como la muerte misma de la reina (1).

No son estas fuentes las originarias del arte de la Avellaneda. Quizá se haga alguna excepción en cuanto a la parte cortesana; también nuestra poetisa, llevada de sus sentimientos monárquicos y de su amis-

---

(1) Estos tercetos lo prueban con evidencia:

¿Ves, oh patria infeliz, de sangre llenas
tus hazas al furor de Marte crudo
y a tu adorado rey entre cadenas?
¿Será forzoso que el potente escudo
de nuevo embraces y la lanza fuerte
que los grillos romper del orbe pudo?

Esta nota civil asoma en las poesías de Gallego más apartadas del género. En la oda leída en la Academia de San Fernando—*A la influencia del entusiasmo público en las Artes*—de noble y sostenida inspiración, leemos al final estrofas de este temple:

...Sobre el glorioso
montón de escombros de la antigua torre,
que a la horrísona bomba se desploma,
allí el aragonés su frente asoma
indómita y serena,
y al terco sitiador de espanto llena.

tad con Isabel II, hizo versos de este género. No son escasos en su colección, pero no expresan nada del espíritu de la Avellaneda. Son versos de certámenes, y con eso está dicho todo. Es menester que se diga de una vez y con voz alta: la verdadera Avellaneda, la Avellaneda de la posteridad, está reducida a una corta serie de composiciones; las dos elegias en la muerte de su primer esposo, la segunda composición dedicada *A El*, la *Dedicación de la Lira a Dios*, el *Cántico* (imitación de varios salmos), el *Miserere*... Esto es lo que nos importa conocer; si suprimís lo demás de su obra, no padecerá nada la integridad de su arte. En cambio, cercenad una sola poesía de la colección académica de Gallego—aun aquella dedicada a la Virgen, y en la que implora misericordia para su reina, que atravesaba por un duro trance—, y tendreis entonces a un Gallego incompleto. En esa verdadera Avellaneda no interviene Gallego (1). Son dos psicologías muy distintas la de estos poetas, para que pueda haber influencia de fondo. Hemos visto el alma de Gallego: alma buena, serenamente académica, amante de la perfección de los detalles, que no llega al amor humano ni asciende a las excelsitudes del amor divino, aunque hiciera en su juventud versos amorosos y en su edad madura cantara la última cena y describiera con vivos colores la muerte del apóstol traidor. Pronto veremos cómo es la de la Avellaneda: es contradictoria y pasional; alma llena de *tumultos*, que vino a la vida en medio del dolor

(1) Hacemos, como antes, abstención de toda influencia de procedimiento, de técnica.

(véase una de sus *canciones* a la Virgen) y se fué abrasada por la llama divina (véase su *Dedicación de la Lira a Dios*). Por eso afirmo de un modo absoluto que sin haberle leído, que sin haber recibido los beneficios de la enseñanza del poeta del *Dos de Mayo*, quizá no hubiera llegado a ciertas virtudes ofrmales; pero hubiera sido siempre la Avellaneda apasionada e impetuosa, inflamada ora por el amor humano, ora por la pasión mística.

* * *

Heredia, Quintana, Gallego, ofrecen, pues, substanciales diferencias con la Avellaneda; hay, no obstante, entre éste y aquélla una nota común, una verdadera tradición estética que los afilia, en cuanto a la parte técnica se refiere, a una misma escuela. Me explicaré. Durante gran parte del siglo XVIII, fué el prosaísmo mal muy generalizado en la literatura española. El lenguaje poético había perdido sus propios atributos, e inspirado por un sentido utilitario, llegó a confundirse con la prosa. Tomás de Iriarte es un ejemplo insigne de esta tendencia. Contra este mal se produjeron dos reacciones distintas y simultáneas. El grupo de los poetas salmantinos (Meléndez y Cienfuegos, más tarde Quintana y Gallego) "comprendió que el verdadero lenguaje poético se diferencia y aparta del común, por la majestad, la novedad y la belleza", y que para ser verdaderamente tal, requiere un léxico propio. No se propuso por modelo, a pesar de llamarse escuela salmantina, al más clásico y sereno de los poetas españoles; no se fijó tanto en el rítmo

interior de las palabras, ni aspiró a una visión completa de la vida, ascendiendo, por virtud maravillosa del espíritu, desde las verdades últimas hasta la verdad primera, comprensiva de todas; pero amplió el caudal poético, aunque adulterara la lengua con la introducción de voces bárbaras; renovó el prestigio del verso suelto, las formas retóricas se ampliaron, y, lo que fué más importante, a la trivialidad del asunto sustituyó un noble y levantado entusiasmo por los grandes hechos de la vida. Amó con algún exceso. las pompas del lenguaje, y gustó demasiado de las dificultades técnicas. Estos dos fueron sus principales defectos; pero, ¡qué paso tan gigantesco se había dado! ¡Cómo se columbraban ya en el horizonte los signos de la revolución romántica!

La otra reacción vino del grupo de los poetas sevillanos: Arjona, Reinoso, Blanco, Roldán... El fin fué análogo al grupo de Quintana. Fernado de Herrera fué el modelo común de estos poetas. "Hubo mucho de artificial"—ha dicho Menéndez y Pelayo—"en aquella poesía; pero había elevación y dignidad en los asuntos y en los pensamientos, con jugo de doctrina, esplendor y lumbre de estilo poético" (1).

En esta tendencia formal encaja la poesía de la Avellaneda. Tiene una noción clara del lenguaje poético, una aristocracia de estilo, una fuerza sostenida en la expresión, que la colocan al lado de los discípulos de Quintana y de Gallego. La opulencia del lenguaje se detiene, a veces, en los justos límites del én-

---

(1) *Historia de las Ideas Estéticas en España*, t. VI, p. 153.

fasis; pero, a veces también, como Gallego y Quintana, rinde tributo a la elocuencia poética. Oid cómo se dirige a Francia, al tratarse de la traslación de los restos de Napoleón:

Bástete, ¡oh Francia!, la atronante gloria
con que llenó tus ámbitos *el hombre*:
bástete ver en inmortal historia
unido al tuyo su preclaro nombre.
Bástete la memoria
de aquellos grandes días
en que a su voz la Europa (1) estremecías,
y deja al mundo ese sepulcro austero
donde el hado sereno
guarda al gigante de ambición y orgullo,
entre esas peñas, áridas y solas:
mientras el mar, con turbulento arrullo
quiebra a sus pies las espumantes olas.

Me direis que es ésta una composición endeble, que no es ésta la habitual manera de la autora. Os leeré el comienzo de una de sus más serenas odas:

¡Oh tú, del alto cielo
precioso don, al hombre concedido!
¡Tú, de mis penas íntimo consuelo,
de mis placeres manantial querido!
¡Alma del orbe, ardiente poesía,
dicta el acento de la lira mía!

(*A la Poesía.*)

Su elegía en la muerte de Heredia, comienza con esta estrofa de sabor herreriano:

Voz pavorosa en funeral lamento
desde los mares de mi patria vuela

(1) Uno de los pocos galicismos que enturbian las claras fuentes del estilo de la Avellaneda.

a las playas de Iberia; tristemente,
en son confuso, la dilata el viento;
el dulce canto en mi garganta hiela
y sombras de dolor viste a mi mente.
¡Ay!, que esa voz doliente,
con que su pena América denota
y en estas playas lanza el Océano,
"Murió, pronuncia, el férvido patriota"...
"Murió, repite, el trovador cubano";
y un eco triste en lontananza gime,
"Murió el cantor del Niágara sublime!"

Un ejemplo más decisivo acabará de convencernos: el principio de su canto *A la Cruz,* verdadero canto civil cristiano, demasiado estruendoso para ser leve trasunto del misticismo del poeta:

¡Canto a la cruz! ¡Que se despierte el mundo!
¡Pueblos y reyes, escuchadme atentos!
¡Que calle el universo a mis acentos
con silencio profundo!
¡Y tú, supremo Autor de la armonía,
que prestas voz al mar, al viento, al ave,
resonancia concede al arpa mía,
y en conceptos de austera poesía
el poder de la Cruz deja que alabe!

No obstante la opulencia, su estilo es claro, perfectamente comprensible para todos. La cláusula poética se desarrolla clara y armoniosamente, y ni la perífrasis ni el hipérbaton violento vienen a descoyuntar sus miembros. La corrección no se pierde un solo momento, dando un tono discreto a sus composiciones más pobres. Desde el punto de vista de la forma, nadie puede considerar a la Avellaneda como un poeta de grandes desigualdades. Hay una perfecta compenetración entre el pensamiento y la palabra.

Tuvo nuestra autora una conciencia plena de su arte, de su dignidad, de su desarrollo técnico. Fué por esto una incansable refundidora de sus producciones (1). Mucho hay de mecánico, mucho de puro procedimiento en una poesía, cuando composiciones tan baladíes como *A mi jilguero* y *La Serenata,* pasan para llegar a su redacción definitiva por tres etapas diversas; pero este trabajo de refundición incesante también señala en el artista una concepción técnica muy escrupulosa, un seguro dominio del instrumento de su arte, una clara conciencia de la profesión literaria. Esta es una nota esencial en la Avellaneda. Se siente en ella, antes que al poeta puro, al *profesional* de la poesía, antes que al artista que ve, según las frases de Rolland en su Jean Christophe (2), su arte como una flor de lujo, a aquel que mira el suyo como su oficio del diario vivir, como su cotidiana e interrumpida tarea. En las sucesivas transformaciones de sus versos, pocas veces descubriremos que la variante nueva corresponda a un nuevo estado emocional o proceda de un cambio intelectivo; surge, las más de las veces, por una razón de oficio, por una exigencia formal de su arte. ¿Cómo evoluciona éste? ¿Qué líneas nuevas adquiere en su continuo desarrollo? ¿Cuáles son sus nuevas características? La evolución es de las más legítimas en la obra de arte: hacia la mayor sobriedad, hacia la concentración del

(1) En nuestra *Tabla de variantes en las poesías líricas de la Avellaneda* (que ha visto la luz en el tomo último de la Edición nacional de la poetisa), puede comprobarse alguna de las afirmaciones del texto.

(2) Jean Christophe. La fin du voyage—Les amies, pág. 119.

tema lírico. Tiende a ello el desenvolvimiento de su estilo, aunque, salvo en contados casos, como en la vigorosísima composición *A El* (la segunda de este título), no se consiga plenamente. Pero basta cotejar algunas de las composiciones extensas en sus diversos estados, para que se vea que esta es la tendencia. Un buen ejemplo se encontrará en la oda *A la Poesía;* en la redacción definitiva (cotéjese principalmente con la edición de 1841)) ha disminuído el número de estrofas, han desaparecido largas y enojosas enumeraciones, el adjetivo que se originaba antes por una necesidad del verso, tiene mayor fuerza de expresión, surge con un matiz lírico que anteriormente no tenía (1).

Y en las composiciones que no desenvuelven temas poéticos (téngase en cuenta que la Avellaneda, por cierto fondo oratorio que había en su arte, propende a los temás poéticos; es decir, a los generales, los más propios para que la poesía se cultive como ejercicio: *A la primavera, La juventud, La clemencia de los reyes, A S. M. la Reina, El Genio Poético...*) cuando tiene su poesía, en algún momento, un inesperado valor autobiográfico, entonces la variante no es una innovación retórica solamente; anuncia en el artista un mayor sentido directo, una concepción más inmediata de la poesía. En la famosa composición *Amor*

(1) J. Fitzmaurice Kelly en su excelente e indispensable *Historia de la Literatura Española*, ed. castellana de 1916, pág. 307, afirma que las enmiendas de la Avellaneda «son casi siempre desdichadas». Creo que un cotejo detenido entre las distintas ediciones de las poesías líricas, evidenciará que no es exacta la afirmación del doctísimo hispanista inglés.

y Orgullo—escogida por Menéndez y Pelayo para su bellísima colección *Las cien mejores poesías castellanas*—, en la estrofa 19, en las ediciones de 1841 y 1850, leemos este verso:

¿Por qué callar el nombre que te inflama,
si aun el silencio tiene voz que aclama
ese nombre *hechicero?*

En la edición definitiva (1869) se sustituye el último verso citado por

"ese nombre *que quiero*".

que da más energía, más sentimiento de vida a la expresión, antes como diluída y opacada junto al epíteto convencional y pobre.

* * *

Y este arte consciente y reflexivo. ¿Cómo se desenvuelve en el orden interno? ¿Qué nos dice espiritualmente de la poetisa? ¿Cuál es su valor de vida y de humanidad? Hay en el legítimo arte de la Avellaneda, algo que en vano buscaríamos en los maestros formales de la autora: la pasión, la honda pasión humana, individualísima, avasalladora y sin término. No nos referimos solamente a los documentos íntimos, de tan gran valor psicólogo como sus *cartas amatorias* y sus *Memorias;* en su obra lírica, en los momentos mismos de mayor perfección formal, percibimos esta nota de pasión ardorosa. Recuérdense dos de las composiciones típicas: *Amor y Orgullo* y *A El.* Esta pasión humana es el carácter esencial en

esas poesías. La expresa con sinceridad, con ímpetu, con energía concentrada, y el dominio casi perfecto de la forma, ordena, para mayor eficacia poética, el tumulto de sentimientos ardorosos, la cálida y fecunda agitación de aquel espíritu. Así, estas composiciones, producidas en una verdadera crisis moral, dan una sensación de vencimiento de sí mismo, de dominio sereno, rarísimos en esta clase de poesía. Este dominio, esta *clásica contención,* han sido confundidos por algunos con la frialdad académica, con el inexpresivo arte retórico. Rechacemos este absurdo criterio, que quiere revestirse a nuestros ojos de una ostentosa modernidad. Fué la Avellaneda, es cierto, un egregio artífice del verso retórico, gran señor de la elocuencia verbal, sintió profundamente el espíritu oratorio de su tiempo; pero en el momento definitivo, ese momento que basta que se dé una sola vez para señalar el advenimiento de la gran poesía humana, mueren en ella el retórico y el orador, y es entonces una pobre alma doliente, refugiada en sí misma, absorta en la intimidad de su dolor.

* * *

Este dolor íntimo (*A una acacia,* Elegía segunda *En la muerte de mi esposo*), junto a esa serenidad, a ese vencimiento de sí mismo, anunciaban un poeta más alto: el místico. El tránsito al misticismo se inicia por un apartamiento de las cosas terrenas, por una desilusión constante. Hay un párrafo en sus

"Memorias de viaje" (1) que expresa este estado con singular viveza; nótese su importancia, por ser un documento de carácter muy personal.

"Salí llena de ilusiones *a ver mundo*. Ya he visto bastante..., pero he perdido todas mis ilusiones. En aquellos tiempos en que nada había visto, fuera de mi país natal, yo creaba otros mundos en mi imaginación; ahora no tengo más que uno..., está delante de mí, lo veo con todos sus prestigios, con todas sus brillantes miserias, y, sin embargo, el vacío del corazón está todavía. No le llenan ahora ni aun las ilusiones...; siempre este vacío, siempre".

Como todo misticismo, es el suyo muy complejo, y no puede explicarse con las solas poesías que tienen ese carácter visiblemente externo.

Comienza en una indefinible, en una vaga pasión amorosa, que no encuentra un objeto digno en que fijarse:

Y tú, sin nombre en la terrestre vida,
bien ideal objeto de mis votos,
que prometes al alma enardecida
goces divinos, para el mundo ignotos.

(*Contemplación.*)

Se continúa después por un acatamiento de la voluntad divina, lleno de dolores y esperanzas:

Rómpes mis lazos como estambres leves,
cuanto encumbra mi amor tu suplo aterra;

---

(1) *Memorias inéditas de la Avellaneda. Anotadas por Domingo Figarola Caneda, Habana, 1914.* Cuando dí esta conferencia las memorias de la Avellaneda estaban inéditas; a la memoria del Señor Figarola Caneda, Director de la Biblioteca Nacional de la Habana, debí el favor de poder examinarlas.

Tú haces, Señor, exhlaciones breves
las esperanzas que fundé en la tierra.

(2.ª *Elegía en la muerte de mi esposo.*)

y llega a su plenitud en las estrofas de la *Dedicación de la lira a Dios*:

Soy un gusano del suelo,
cuyo anhelo
se alza a tu eterna beldad;
soy una sombra que pasa,
mas se abrasa
ardiendo en sed de verdad.
Soy hoja que el viento lleva,
pero eleva
a Ti un susurro de amor...
Soy una vida prestada
que en su nada
tu *infinito* ama, Señor.
Soy un perenne deseo,
y en Ti veo
mi objeto digno, inmortal;
soy una inquieta esperanza,
que en Ti alcanza
su complemento final.

No es un misticismo meramente literario, reflejo de lecturas devotas; en los versos de la última composición citada hay una tenuidad de sentimiento, una vagarosa inquietud, que prueban como el *deseo de la posesión de Dios, por unión de amor,* había penetrado profundamente en el espíritu de la poetisa, como dominaba sobre todos los otros.

Paralela a la poesía mística, corre en las páginas de su *Devocionario* y de las *Poesías líricas* la inspiración religiosa. Una nueva y positiva influencia repre-

senta esta parte de su obra: la influencia bíblica. Para aquilatarla debiéranse comparar sus traducciones en prosa de los salmos (llegan a unos veinte), con las principales hechas en lengua castellana. Se vería entonces cómo llega a apoderarse del giro de la oda bíblica (tan grato siempre a los poetas de la escuela sevillana) y de su gran opulencia. Recuérdese el comienzo del "Miserere", paráfrasis de varios salmos:

Misericordia, ¡oh, Dios!, de ti demando.
Misericordia ten del alma mía.
Líbrala ya del opresor infando
cuya audaz tiranía
pretendió hacerla esclava:
que su yugo destruya
tu fuerte diestra, que el empíreo alaba,
y el rastro vil de mi deshonra lava
según la gran misericordia tuya.

Fijaos también en la concentrada energía de esta traducción en prosa, por pocos conocida, del salmo 70;

"En Ti, Señor, he esperado; no sea yo confundido para siempre; líbrame y sálvame con tu justicia.

Sé para mí Dios protector y lugar de fortaleza para salvarme, porque Tú eres mi fuerza y mi refugio.

Dios mío, líbrame de las manos de los pecadores, de los impíos, que desprecian tu ley y que se han vendido a la iniquidad.

Apenas salí del vientre de mi madre, Tú fuiste mi apoyo; desde que respiré la luz, me tomaste bajo tu protección.

No me deseches en el tiempo de la vejez; cuando desfallecieren mis fuerzas, no me desampares. Por-

que mis enemigos se han levantado contra mí, y los que debían velar por mi vida conspiran contra ella."

* * *

Estas rápidas indicaciones no pueden comprender el cuadro completo de valores actuales de la poesía de la Avellaneda. Hemos querido señalar en la primera parte de este estudio la representación histórica de nuestra poetisa; después, con la descripción de las cualidades internas de su obra, sólo pretendimos evidenciar algunas de sus notas como arte actual, como arte de valor contemporáneo, mejor dicho, de valor permanente.

Es muy extenso el campo que queda aún por recorrer. La obra de la Avellaneda requiere un estudio analítico, inspirado en los principios de la crítica comparada, sin abandonar por ello el criterio psicológico al examinar las notas individuales. Es necesario hacerlo para cumplir, primero, un deber artístico; después, un noble deber nacional. Es necesario hacerlo para que hagamos ver también como es un absurdo discutir sobre el nacionalismo de la Avellaneda, cuando ella es profundamente individual. El genio individual es el que ha puesto en ella su sello eterno, no el de nuestro pueblo, no el de nuestra raza. Si se quiere ahora negar su nacionalismo para negar también su amor patriótico, y arrebatar así esa insigne figura a nuestras letras, se vuelve entonces la espalda a la verdad histórica. Siendo su medio francamente español, tuvo en todo momento de su vida un recuer-

do para la patria ausente. Cuando su alma había muerto para el mundo, puso sus ojos en nuestra patria al dedicarla la edición completa de sus obras; en épocas de paz relativa, al visitar el jardín botánico de Lisboa, las plantas tropicales avivaban en su alma el no entibiado recuerdo de nuestro país (1), haciéndola decir, con Heredia:

No me condenéis a que aquí gima
como en huerta de escarchas, abrasada,
se marchita, entre vidrios encerrada,
la estéril planta de distinto clima.

Y más tarde, al ponderar las bellezas de Sevilla, encuentra más necesario a su espíritu la tierra cubana, y en un arranque dice a quien dirigía las *Memorias*:

Feliz Cuba, nuestra cara patria, y feliz tú, que no has conocido otro cielo que el suyo...

Y continúa, repitiendo palabras de Delavigne:

Oh patria, oh dulce nombre que el destino sólo enseña a apreciar! oh tesoro que ningún tesoro puede reemplazar... Yo he visto los trémulos rayos del sol reflejar en su golfo, yo he paseado su margen encantadora, yo he respirado su ambiente puro...
Y el cielo de otros países no es cielo para mí (2).

Nada de esto se tiene en cuenta por los enemigos eternos de nuestra historia o por los apologistas ciegos de un limitado nacionalismo, que quisieran ver a nuestra nacionalidad sin un solo cimiento en la

(1) *Memorias*, p. 20.
(2) *Memorias*, p. 24-25.

tradición. Habéis visto cómo se expresaba de su patria. ¿Qué hemos hecho por ella? ¿Pueden las fiestas oficiales, celebradas en medio de la completa indiferencia de nuestro pueblo, a pesar de los esfuerzos, el celo y la inteligencia de una comisión dignísima, satisfacer la deuda que tenemos contraída con su nombre? ¿Por qué no realizar ahora sus deseos (bien expresados en la anterior cita de Heredia), y ya que no pudo morir entre nosotros pueda nuestra tierra generosa guardar sus restos? Acordémonos de esas frases de simpático patriotismo y llevemos sus cenizas a la región camagüeyana para que descansen muy cerca de la que fué su casa solariega, del antiguo solar de los Arteaga, cubriéndolas para siempre con aquella tierra, más cálida a nuestro espíritu que ninguna del mundo!

JOSÉ MARÍA HEREDIA[1]

(1) Conferencia dada en el Ateneo de la Habana el día 11 de Abril de 1915.

Permitidme, señoras y señores, que antes de entrar en el objeto de esta disertación, haga, con la mayor brevedad varias consideraciones sobre el método que me propongo seguir en la misma. Necesito, antes de examinar los valores de la poesía de Heredia, fijar algunos conceptos que juzgo de importancia estética capital; y esta labor previa implica la exposición del método, de esa llamada disciplina externa, a la cual someteré, con todo el rigor de que sea capaz, esta contribución crítica.

No es el método manifestación de un rigorismo formal ni del dominio absorbente del precepto lógico, inmutable y preciso en la avaloración de la obra artística. Como obra de ordenamiento, tiene sus raíces en la lógica; pero al desenvolverse, cuando llega el momento de su aplicación, revístese de nuevos atributos y constituye nueva disciplina, que no es ya meramente lógica. Su esfera de acción es mayor: no son los principios del razonamiento los que únicamente le informan; entran a constituírle elementos, en cierto modo individuales, que representan algo más que la elección de un procedimiento técnico: estos elementos son verdaderas ideas, verdaderas tendencias estéticas. Para los que establecen separaciones

arbitrarias, para los que fijan clasificaciones absolutas, para los que practican el dogmatismo, el más infecundo de todos, del encasillamiento crítico, esta afirmación parecerá errónea, o, al menos, con sus puntas de paradojal. Trataré de explicarla.

El método representa un principio de selección. Ante la obra de arte, el espíritu crítico recibe emociones múltiples y complejas que necesita avalorar, pues de lo contrario, no serían vivas y fecundas, sino muertas o mudas emociones. Esta necesidad de avalorar, esta necesidad que rige por modo absoluto al espíritu crítico, que es como su centro y su misma vida, le lleva a una selección de emociones.

Unas son desechadas, otras aceptadas, y en éstas se establecen gradaciones, verdaderas categorías. Este proceso selectivo, variable como la propia variedad de los individuos, se desenvuelve dentro de un orden que varía conforme cambia ese proceso: entre orden y proceso hay una relación, o, mejor dicho, una concomitancia perfecta. Si esa selección es externa, si se funda en una avaloración de datos mecánicos, el proceso se desenvuelve dentro de un orden mecánico también, dentro de un orden de clasificaciones fijas y categorías inalterables: tenemos entonces el orden retórico. Si es de avaloración interna, si es el resultado de una interpretación espiritual, el proceso se desenvuelve dentro de un orden psicológico. Y así ocurre con todos los otros métodos que pueden emplearse en la crítica: así con el estético, con el simplemente erudito, con el histórico comparado. Todos responden a un principio de selección artística, sin

matices e infecundo en el retórico, complejo y de riquísima ideología en el psicológico y en el estético; seguro en sus conclusiones, de visión menos trascendente que el criterio estético, pero con claridad profunda, en el histórico comparado.

No es, por tanto, el método en la crítica, cuando se tiene entera conciencia del mismo, sino el resultado de un criterio artístico, de un principio, como dije antes, de estética individual. Responde a la concepción que tiene del arte el individuo: de ahí la diversidad y variedad de los métodos.

No vacilé un instante en la elección de aquel que había de emplear en esta conferencia. Solamente el histórico-comparado puede darnos una visión completa de la obra de José María Heredia. El empleo exclusivo de los otros métodos, el estético o el psicológico, conduciría a apreciaciones peligrosas. Heredia es un poeta de época, de escuela; en su obra hay mucho de circunstancial y relativo, y en su elaboración intervienen factores de la más varia índole. Emplear en el examen de esa obra uno de esos dos métodos equivale a olvidar estos factores, así como todo lo circunstancial y relativo—la obra, en suma, de una escuela y una época—de la poesía de Heredia. Se apreciará, es cierto, su valor actual; pero no debe olvidarse nunca que en la obra artística hay siempre dos clases de valores: valores actuales y valores inactuales.

Son dos mundos esencialmente distintos el de la poesía moderna y el de la poesía de Heredia. Pesaban sobre Heredia las tradiciones del siglo XVIII.

Espíritu romántico, al menos de profundas aspiraciones románticas, no pudo romper—hubiera roto con su época—con los lazos de una poética externa y convencional. Poeta civil, de una poesía civil sin precedentes claros en esa literatura, por lo vaga, imprecisa y apartada del procedimiento oratorio, está demasiado próximo y es demasiado fuerte el ejemplo de Quintana, y aquella alta y legítima poesía—verdadera poesía civil interna—va a convertirse en odas elocuentes, admirables por su valor patriótico, mas de secundario valor estético.

Poeta lírico, profundamente lírico, dice de Heredia la generalidad de sus críticos. Buscad, no obstante, en él lo que es la característica de la lírica actual: buscad la poesía interna, y os encontraréis frente a un poeta exterior, exterior en su erotismo, pues no pasa de un erotismo físico, exterior—hago abstracción del poeta civil interno, el Heredia de valor actual—, exterior en sus odas patrióticas, por lo mismo que eran el producto de una necesidad política, por lo mismo que su fin era de total renovación política. Buscad también lo complejo en las emociones: encontraréis siempre una gran simplicidad psicológica. Buscad la tendencia discriminativa o el poder admirable de introspección que se observa en la poesía contemporánea: será vano vuestro intento.

El método psicológico y el método estético juzgarán con un criterio actual y absoluto de la poesía de Heredia: su labor habrá de ser, en gran parte, negativa. Exceptuando la visión sintética en las descripciones, y esa manifestación de poesía civil, que, por

no encontrar nombre más expresivo, llamo poesía civil interna, por inactual, por circunstancial, rechazará toda una larga serie de valores en la obra de Heredia.

Desechados los métodos estético y psicológico, mi elección había de decidirse por el histórico comparado. No podía pensar en el criterio retórico, puesto que el problema retórico hace años que está resuelto, y resuelto con la desaparición de la retórica. Ir contra esa disciplina inútil es lugar común de todas las disertaciones críticas, aunque, como advierte con profundidad sutil el insigne Benedetto Croce, muchas de las categorías retóricas suelen emplearse por sus mismos impugnadores en forma de "variantes verbales del concepto estético" (1). Es en la *Estética* de Croce donde la discusión de las categorías retóricas logra su solución definitiva. Por el sistema de la reducción al absurdo se demuestra cómo los términos de lo simple y adornado, de lo propio y metafórico de las catorce formas de metáfora, de las figuras de palabra y de sentencia... son de un valor nulo y perfectamente negativo.

Ninguno de estos términos, dice Croce, ninguno de esos distingos, puede envolverse en una definición estética que nos satisfaga... Ejemplo típico es la definición corriente de metáfora, como palabra que se pone en sustitución de la palabra propia. ¿Por qué tomarse este trabajo? ¿Por qué seguir el camino más largo y escabroso, cuando puede seguirse el mejor y el más corto? ¿Acaso, como se dice vulgarmente, porque la palabra propia, la que se llama propia, no es tan expresiva como

(1) B. Croce. *Estética*, trad. castellana, pág. 118.

la palabra impropia y metafórica? Pues entonces la metáfora se convierte en la palabra propia, y la que así se llama, cuando se emplea, es que es poco expresiva, y, por lo tanto, muy impropia.

Fueron las categorías retóricas conceptos verbales, incapaces de toda virtualidad artística. Fundadas en una concepción mecánica de las artes, no llegan a avalorar sin un molde previo, no reconstruyen—función última de la crítica, que es creación a su modo—, sino que dividen, subdividen y se pierden al fin en un círculo inacabable de clasificaciones formales. Aún vivimos, perdonad esta digresión, bajo sus últimas influencias, especialmente nosotros, los hispano-americanos. No se ha desterrado su enseñanza de nuestros colegios: aquí, sobre mi mesa de trabajo, tengo un libro de cerca de quinientas páginas, impreso en la Habana en 1914. Es una verdadera Retórica y Poética, aunque la portada rece *Literatura Preceptiva* (variante verbal de la Retórica). El libro (1) es un *desideratum* de los Arpas y Campillos. No dudo de la excelencia de la obra en su género; pero pensad que en estos tiempos en que han penetrado en la corriente general de la crítica estos tres hechos (2): 1.°, las consideraciones generales sobre el arte literario entrañan altos problemas filosóficos, que sólo pueden examinarse en el terreno de la estética, no en una disciplina de preceptos; 2.°, la técnica del estilo, la estilística, abarca cuestiones que

(1) Literatura Preceptiva por el Dr. D. José A. Rodríguez García, catedrático del Instituto de la Habana. 1914.

(2) Véase el magistral estudio de Pedro Henríquez Ureña: *La Enseñanza de la Literatura*, México, 1913.

sólo pueden resolverse en la filología; 3.°, no cabe un buen sistema de doctrinas y reglas sobre estilos y géneros, "porque toda obra de arte es la revelación plena de una personalidad (1), cuyo carácter principal estriba en ser *irreducible* e *imprevisible*, de donde se deduce que es "imposible prever las renovaciones constantes e inevitables del arte"; considerad que ante estos hechos tiene que ser un absurdo estético el libro que se empeñe en formular reglas, en catalogar el estilo y en dedicar largas páginas a las clasificaciones de figuras, tales como las pintorescas (Prosopografía, Etopeya, Hipotiposis y Diatoposis...), las lógicas, las patéticas (Deprecación, Execración, Dialogismo, Histerología), las intencionales, las oblicuas, etc., cuyo recto estudio es capaz de esterilizar para siempre el más robusto entendimiento. ¡Y pensar que tales cosas se hayan escrito en 1914, más de diez años después de la *Estética* de Croce!

I

Un fin reconstructivo, esencialmente reconstructivo, guía a la crítica histórica. No es la mera *reconstrucción* de la obra; es también la de los diversos momentos en que la obra se produce, la de los diversos factores que intervinieron en ella. No es un producto aislado lo que considera el crítico histó-

(1) Véase la citada monografía de Pedro Henríquez Ureña, página, 7.

rico: es un producto de época, es un producto *histórico*. Su postulado parece ser las palabras siguientes del más insigne maestro de esta crítica en España (1):

> Ni la naturaleza ni el arte proceden por saltos. Todo se une, todo se encadena en la historia literaria; no hay antecedente pequeño ni despreciable; no hay obra maestra que no esté precedida por informes ensayos, y no sugiera, a quien sabe leer, un mundo de relaciones cada vez más complejas y sutiles.

Aspira esta crítica

> a seguir paso a paso la elaboración de la obra en la mente de su autor, asistir, si es posible, a la creación de sus figuras; a deslindar los elementos que por sabia combinación o por genial y súbita reminiscencia se concertaron para formar un nuevo tipo estético (2).

¿Qué bases hay para emprender esta crítica sobre Heredia? Con ser un autor de ayer, contemporáneo casi de la generación que nos ha precedido, son escasos los materiales, escasos e inconexos, que tenemos para estudiar su elaboración poética y discernir sus principales elementos.

En primer término falta una biografía definitiva del poeta. La vida de Heredia, agitada, transcurrida casi toda fuera de nuestra patria, enlazada a los primeros vagidos contra el régimen colonial en Cuba, requiere para su estudio definitivo una serie de investigaciones previas, que nuestros eruditos, desde Guiteras y Bachiller hasta Enrique Piñeyro, no han

---

(1) M. Menéndez y Pelayo: *Orígenes de la Novela*, t. III, p. XCI.
(2) M. M. y Pelayo, Ibid., p. XC y XCI.

podido realizar, personalmente al menos. De ahí las lagunas, las inconexiones, los hechos sin explicación en las biografías de Heredia. ¿Qué se ha investigado sobre Heredia en México? ¿Qué se ha hecho en los archivos de Toluca para esclarecer la vida del más nacional de los poetas cubanos? La biografía de Heredia, la verdadera biografía de Heredia, no podrá escribirse sin estas indagaciones. No nos conformemos con documentos tales como la *Relación de la carrera literaria, méritos y servicios de don José María Heredia* (1), que, por su brevedad misma, no tiene sino una importancia meramente externa; tengamos en cuenta que la vida de Heredia en México, sobre todo lo que se refiere a su primera estancia en ese país, la época de su carrera universitaria, la época precisamente de influencias decisivas en la formación de su espíritu poético, requiere la más escrupulosa investigación erudita.

En rigor, no se ha realizado ninguna. En cuanto a los estudios del poeta, es fácil de comprobarlo con la mayor evidencia.

Tradicionalmente se ha venido afirmando que hizo estudios en la Universidad de Santo Domingo (2). ¿Qué existe en el archivo de esa Universidad so-

(1) Publicado en la *Revista de Cuba*, tomo IX, pág. 270.

(2) «Ya más entrado en edad se dedicó a estudios mayores, en los cuales, así como en los primarios, fué su padre quien le instruyó con profundidad y buen método: *de tal modo que entró en la Universidad de Santo Domingo, sólo para ganar cursos.*» A. de Angulo y Guridi. *El Prisma*, 1846, pág. 68. Menéndez y Pelayo da crédito a esta noticia. El notable escritor dominicano D. Federico Henriquez Carvajal, antiguo rector de aquella escuela, examinó, por encargo de mi inolvidable amigo D. Pedro Mendoza Guerra, el Registro de Matrículas y no encontró en parte alguna mención de Heredia. Este dato negativo parece confirmar mis dudas del texto.

bre ese asunto? ¿Qué crédito merece la noticia? La vaguedad con que se enuncia hace pensar en su inexactitud; mas ¿cómo es que no se ha indagado para resolver de plano esta cuestión? Estos puntos de la biografía de Heredia permanecen, por falta de investigación, entre sombras.

Se afirma después, y ésta es afirmación a la que hacen coro muchos de los que se han ocupado en el poeta cubano, que hizo estudios también en la Universidad de Caracas. ¿Cuáles fueron estos estudios? ¿Qué datos positivos hay sobre los mismos? Pedro J. Guiteras, en su minuciosa, aunque incompleta y deficiente biografía de Heredia, dice que este dato se comprueba "por unos apuntes del mismo Heredia". ¿Dónde están esos apuntes? ¿Los vió Guiteras? Si los vió, ¿cómo no supo utilizarlos? Todo, también, se vuelve duda e incertidumbre en éste como en el anterior período de la vida universitaria de Heredia.

Se habla más tarde en esas biografías de los estudios hechos en la Universidad de México. Tampoco se da ninguna noticia completa sobre este extremo. Es más: entre unas y otras hay verdaderas contradicciones cronológicas. Y los mismos errores cronológicos y la misma vaguedad en los datos hay en las noticias referentes a la vida universitaria de Heredia en la Habana. No insisto sobre cuáles sean esos errores y contradicciones, porque no quiero tocar algunos puntos que me distraerían demasiado, con claro riesgo de la unidad que deben tener estos trabajos, del fin esencial de esta conferencia. Baste

saber que esa oscuridad ha desaparecido merced a felicísimas investigaciones verificadas en el Archivo Universitario de México por don Nicolás Rangel. El señor Rangel ha podido averiguar, con exactitud completa, cuáles fueron los años que cursó Heredia en la Universidad de México. El documento principal que ha descubierto—no dado aún a la publicidad—es una petición autógrafa de Heredia dirigida al virrey. Es de corta extensión; que yo sepa, no es conocido aquí de nadie: su lectura ofrece, además de la curiosidad de lo inédito, el alto interés de ser una rectificación *documental* a estudios biográficos muy apreciables. Será el único documento completo que leeré en esta conferencia. Dice así:

Excmo. Sr.

D. José María Heredia, ante V. E., con el debido respeto, digo:

que desde el año de 1810 estoy apto para estudiar facultades mayores, y que sólo pude hacerlo en 1816, por haber tenido que seguir a mi Sr. padre, oidor que fué de Caracas, en los continuos y penosos viajes que hizo en aquella provincia, ocupado en el Rl. servicio; que por esta causa he atrasado seis años en mi carrera, que en el día me veo cargado por la muerte de mi padre, con la *manteción* de una madre enferma, y de cuatro hermanas que no han salido aún de la *niñez;* no habiéndome dejado mi padre otra cosa que la memoria y el exemplo de los distinguidos servicios que ha hecho a S. M. en Venezuela, habiendo sacrificado a sus intereses los suyos propios y los de su familia; que siéndome forzoso pasar cuanto antes a la Habana, me resulta un perjuicio enorme de no ir graduado de aquí; por todo lo cual rendidamente

A V. E. Suplico que previa información del Sr. Rec-

tor de las escuelas se sirva concederme dispensa de un curso de leyes y del corto tiempo de un mes que me falta para completar otro. Yo confío en que V. E. no perderá en esta ocasión el glorioso título de padre de los desgraciados que le ha adquirido su benevolencia, y espero de su justificación y bondad me concederá esta gracia que le pido.

México, 18 de noviembre de 1820.

Excmo. Sr.,

José María Heredia

(rúbrica.)

El documento viene a contradecir a todos los biógrafos de Heredia y coloca la primera estancia de éste en México entre los diez y seis y los diez y ocho años de su edad y altera, en su parte principal, el gran problema de las influencias.

Un afortunado hallazgo me ha permitido completar la investigación de Rangel. Se trata del expediente universitario de don José María Heredia, existente en el archivo de nuestra Universidad, y que ha permanecido largo tiempo ignorado de todos nuestros eruditos. Los hechos capitales que prueba la mencionada documentación (1) son los siguientes:

1.° Que la noticia de Angulo y Guridi, repetida después por la mayoría de los biógrafos de Heredia, entre ellos Bachiller y Morales, y consignada en estos términos: "en esta Real y entonces pontificia Universidad se graduó de bachiller en derecho civil a la edad de quince años" (2), es incierta; Heredia

(1) Este expediente y otros documentos inéditos vieran la luz en mi estudio, publicado en *Cuba Contemporánea*, Junio de 1916 y titulado: *Vida Universitaria de Heredia: papeles inéditos*.

(2) Véase el periódico *El Prisma*, 1846, pág. 65 y ss.

se recibió de bachiller en derecho civil en la hora nona del día 12 de Abril de 1821, disertando sobre el siguiente tema:

Servo heredis legari non potest.

2.° Que como podía sospecharse de la anterior petición de Heredia al virrey, aquél ganó dos cursos en la Universidad de México.

3.° Que como todos sus anteriores estudios, los consigna Heredia en su instancia al rector de la Universidad, y en la misma no se menciona el hecho de que siguiera cursos, ya en la Universidad de Santo Domingo, ya en la de Caracas, estas noticias tradicionales, aceptadas por Angulo y repetidas por Bachiller y Guiteras, deben ser consideradas como suposiciones sin fundamento alguno. Puede decirse que el expediente de grado encierra una negación tácita de las mismas.

Y, por último, tanto el documento de Rangel como el expediente hallado por mí, nos hacen ver que para el cabal estudio de la elaboración de la obra de Heredia es necesario un detenido examen de la cultura mexicana durante los primeros años del siglo XIX. Esta es la trascendencia que en la crítica tienen los citados documentos. Las primeras tendencias artísticas de Heredia, sus primeras orientaciones poéticas deben estar determinadas por las propias tendencias y orientaciones de esa cultura, no muy disímil de la nuestra de aquellos años, aunque con caracteres más firmes y vigorosos.

La vida posterior de Heredia está reseñada con

más amplitud en las principales biografías: sus relaciones con la conjuración de los Soles, su precipitada fuga a los Estados Unidos, su vida desasosegada en ese país, son hechos que han sido ilustrados con interesantes documentos. Las cartas de Heredia publicadas por la *Revista de Cuba* sirven de continuo comentario a todos estos puntos de la vida del poeta. ¿Hay algunos datos en esas cartas que nos indiquen algún cambio de gusto, alguna nueva orientación artística de Heredia? No sé si puede afirmarse esto con toda exactitud; pero no cabe duda de que la afición *ossiánica* que domina al poeta, y de la que habla repetidas veces en esta correspondencia, indica la tendencia romántica que años después se acentuará, cuando imita y traduce en variadas formas al poeta mediano de *La caída de las hojas,* Carlos Millevoye.

El pasaje más significativo de esas cartas dice así:

Te incluyo ahora otro fragmento de Ossiam; digo otro porque creo que habrás recibido el de *La batalla de Lora,* que envié a mi mamá con encargo de que te lo mandara. Ya te he dicho que en el inglés está en prosa; y yo he tratado de devolver a la poesía los tesoros de que la ignorancia la ha privado. No me toca decir con cuánta felicidad o desgracia he hecho el ensayo; pero sí diré que el genio del ciego de Caledonia debía en ocasiones alzarle a par de Homero, si los literatos, que son fanáticos a veces, no hubieran puesto lindes al ingenio humano, declarando que nada puede igualarse al poeta griego; pero yo tengo a mi favor el voto de un genio extraordinario, que vale más que el de todas las Academias de Europa: Napoleón leía continuamente a Ossian, como Alejandro a Homero (1).

(1) *Revista de Cuba*, tomo IV, pág. 617.

Esta hipérbole de dudoso gusto es suficiente para probar cuánto arraigó en el espíritu de Heredia el culto al falso Ossián.

En 1825 aparece la primera edición de sus poesías. Aunque no hubiera un solo documento, aunque toda la correspondencia de Heredia se hubiera perdido, este tomito sería suficiente para probar el trato íntimo, la frecuente comunicación del autor con los poetas de la escuela salmantina. Hay reminiscencias visibles de Cienfuegos en la más famosa de sus composiciones descriptivas; una de las epístolas didácticas, de las más austeras, con austeridad no exenta de prosaísmo, de Jovellanos, influye formalmente en los primeros versos de la *Inconstancia,* y la poesía erótica y la bucólica de Meléndez trascienden a las páginas más incoloras y tibias del libro. Esta primera edición, así como las citadas cartas, son los únicos elementos que nos permiten seguir la elaboración de las ideas del poeta durante este período de su vida.

Es que el Heredia político se ha llevado tras sí toda la atención de sus biógrafos. Por eso de su residencia en México sabemos, con muchos detalles, las vicisitudes políticas por que pasó; en cambio desconocemos el verdadero alcance de su influencia literaria: hasta muchos de los periódicos y revistas en que colaboró frecuentemente se han perdido.

En nuestro Archivo Nacional, y eficazmente auxiliado por la pericia de su dignísimo director, el señor don Julio Ponce de León, he examinado la riquísima documentación referente a los años de 1821 a

1836: no hay un solo dato literario sobre Heredia. Conocemos por esa documentación, en sus pormenores más nimios, las relaciones del poeta con el presidente Victoria; la participación que tomó en las diversas y frustradas expediciones formadas para libertar la antigua *Cubanacán;* todo lo concerniente, en fin, a su vida política, algo tornadiza y azarosa. Uno de los cubanos que residían en México en aquellos tiempos, enemigo, a lo que parece, del poeta, escribía a don Luis Ramírez el 8 de Agosto de 1828:

Heredia fué elegido juez de letra en el año de 27, en la villa de Cuernavaca, hecho por el Sr. Esteva, ministro de *Asienda* y el Gobernador del distrito, más éste (Heredia), que nunca fué bueno, se *camvió* al partido contrario de su echor, de tal manera qe. el ministro de Hacienda le *a* acusado de adicto a los enemigos de la *libertad,* y entre las muchas cosas que le dice le estampa la carta que él le dejó escrita en su salida de ésa, la que fué publicada en el indicador; de manera que creo mui bien qe. este joven atontado será expulsado de la república, lo que miro con gran dolor, ps. hoi se *aya* cón mujer y será mandarla a *pereser,* pues él no tiene salud pa. sufrir el *inbierno* del Norte, donde va *ahir* con los grillos que tiene ya (1).

De índole análoga a la de esta carta son todos los otros documentos del Archivo, muy importantes para el biógrafo, o para el mero erudito, más de nulo interés para el crítico.

---

(1) Forma parte del *Inventario de papeles de D. Luis Ramirez,* cuñado de José Teurbe Tolón y procesado cuando la conjuración del Aguila Negra Está firmada por José M.ª (nombre que no sé a quién corresponda) y aparece fechada en 8 de agosto de 18/8. No he encontrado en esta documentación otra carta que parezca ser de la misma letra: es un documento aislado en dicho inventario.

El mismo Epistolario de Heredia ofrece también un interés estético muy relativo. Gracias a la generosidad de Manuel Sanguily, insigne crítico del poeta, y de Domingo Figarola-Caneda, su futuro y quizá definitivo biógrafo, he podido examinar la inédita colección de cartas dirigidas desde México por Heredia a don Tomás Gener. La nota predominante en todas esas cartas es la política; no hay una en que no hable de la situación tristísima porque atravesaba México, y de la cual no cree que pueda salir en muchos años:

> Cada día me convenzo más, dice en carta de 20 de marzo de 1823, de que esto no tiene atadero, y que por la profunda inmoralidad e ignorancia de estas gentes les impedirán por un siglo o dos tener un gobierno, cualquiera que sea, que marche de un modo regular y seguro.

Las alusiones literarias son muy escasas: tal parece que "aquel torbellino revolucionario" de que habla Heredia en la segunda edición de sus poesías, y que tantas mudanzas obró en su existencia, le apartaba, hasta en estos momentos de esparcimiento y relativa paz, de todo lo que no se refiriera a la liberación de los pueblos y a las incesantes luchas que sostienen los individuos y las colectividades por alcanzarla. Si alguien dudó de la tendencia profunda de Heredia hacia la poesía civil, estas cartas bastarían para convencerle. La libertad política, la libertad religiosa, son invocadas, en mil formas, en estas páginas del Epistolario. Hay un cambio de Gobierno, se destina a Heredia a un empleo secundario, y su espí-

ritu honrado se alegra de esta mudanza, pensando que la libertad está más asegurada en "manos de gobernantes de talento y probidad".

Esta colección de cartas comienza en el año de 1828 y concluye en el 1834. Entre ambas fechas da Heredia a la imprenta la segunda edición de sus poesías. Este acontecimiento memorable es reseñado por el poeta con mucha brevedad, casi con indiferencia:

> Al fin me he resuelto, dice a Gener, a hacer aquí la segunda edición de mis poesías. Van impresos algunos pliegos...

y no vuelve a referirse al asunto, sino para tratar de la colaboración de algunos ejemplares en Cuba.

Algunas peticiones de revistas y periódicos de Cuba, una referencia a cierto artículo de Saco impreso en la *Revista Bimestre*, noticias aisladas sobre dramas que había traducido o pensaba traducir, son los únicos datos, en cierto modo literarios, que aparecen en estas cartas. Nada sobre sus amigos literarios de Méjico, nada sobre el movimiento poético de entonces, nada sobre sus orientaciones últimas en la poesía. Y es la época de la madurez el momento fluctuante para tomar una dirección definitiva.

Lo mismo que con el anterior epistolario, ocurre, como debiera esperarse, con las cartas que dirigió a su madre, las cuales tienen más trascendental importancia política, como ha demostrado con su elocuente y penetrante espíritu crítico don Manuel Sanguily.

En la segunda edición de las poesías de Heredia es donde encontramos los elementos necesarios para seguir su elaboración intelectual.

Aparece una nueva tendencia, que apuntaba ya en sus traducciones de Ossián: la romántica. Basta hojear ese volumen, y leer las traducciones e imitaciones de Byron y Millevoye, para ver claramente ese nuevo aspecto en la obra de Heredia.

En cuanto a los prólogos de sus dramas, exceptuando el de la libre traducción del *Tiberio*, de Chenier, no hay idea literaria alguna que pueda interesarnos.

No obstante la escasez de materiales que esta rápida investigación revela, ella son suficientes para señalar en la vida literaria de Heredia tres momentos capitales: el de su primera estancia en Méjico (época de formación y de probables influencias humanisticas); el del estudio asiduo de los poetas salmantinos (este momento coexiste con el primero, pero se extiende hasta gran parte de la vida del poeta) y el del inicio de la tendencia romántica (culto al pseudo Ossián, traducciones e imitaciones de Byron, Millevoye y Lamartine).

A estos tres aspectos queda reducido el problema de las influencias. Si se logra su análisis, se habrá distinguido lo que hay de individual en Heredia de lo que es propio y privativo de la época; lo actual de su obra de lo inactual; y se habrá avalorado, con un sentido de actualidad e histórico, su labor poética.

II

Fué Méjico, durante el siglo XVIII, el centro de la cultura humanística de América. La reacción clásica que en España y sus dominios se inicia en la segunda mitad de ese siglo, se produce en el virreinato de Nueva España con singular pujanza, animada, más que por la suave y tibia luz de una imitación directa y literal, por la llama creadora, por la centella estética. No fueron los claros varones que la representaron, rígidos preceptistas ni formales comentadores de la letra de los clásicos. Tuvieron una visión clara y depurada de la antigüedad latina; y si el espíritu helénico no penetró en sus obras ni les dió su aliento inmortal, fué porque el mundo griego estaba oculto a los ojos de todos y esperaba, para ser relevado e interpretado, al genio de la institución artística, personificado en Winckelmann (el último hombre del Renacimiento, como le llama Pater) y al genio de la liberación crítica, personificado en Lessing.

Los ejercicios de versificación latina dejaron, en manos de los jesuítas Abad, Alegre y Landívar, de ser tales, para convertirse en verdadera poesía, rica en la dicción, precisa y sobria en los conceptos, y en uno de ellos, en el autor de la *Rusticatio Mexicana,* de espléndido colorido. La lengua latina, como ha dicho el más excelente de sus críticos (1) no era

(1) M. y Pelayo. *Historia de la poesía hispano-americana*, tomo primero, págs. 87 y siguientes.

para aquellos hombres de cultura clásica, poetas insignes al mismo tiempo que sabios humanistas, una lengua muerta, sino viva y actual, ya que ni para aprender, ni para comunicarse con los doctos usaban otra. Les sirvió, por tanto, aquel idioma de natural instrumento, sin que fuera necesario un grande esfuerzo de adaptación por su parte.

pues el espíritu de la antigüedad se había confundido en ellos con el estro propio, hasta hacerlos más ciudadanos de Roma que de su patria.

De esta íntima compenetración con el idoma, nació la eficacia artística de su obra. Hubo una plena identidad entre ellos y los asuntos ya cantados por los clásicos. Por esa identidad cobraron nueva vida temas que aparecían agotados. Sintieron como algo propio la poesía de las églogas y de las geórgicas; vivieron aquellas realidades poéticas y renació Virgilio en las páginas de la *Rusticatio* y en las estrofas en que la musa poco homérica de Alegre vertió el poema imperecedero.

En 1767 el movimiento humanístico sufre una paralización casi completa con la expulsión de los jesuítas. Emigran los principales representantes de esa tendencia y completan en suelo extraño su obra de renovación clásica. Mas estas tradiciones no podían desaparecer totalmente de la cultura mejicana, aunque don Marcelino Menéndez y Pelayo afirme—fijándose en el hecho de que sus principales obras fueron publicadas en el destierro—que la labor de Alegre y Abad influyó poco en la formación del gusto

de sus contemporáneos. No debe olvidarse que al mismo tiempo que humanistas y poetas, fueron profesores también, educadores que tuvieron en sus manos la empresa de la formación del carácter y del gusto literario de varias generaciones. La fundación de la Academia de San Ildefonso, donde se leían trabajos en latín, ¿no prueba que esta tendencia penetró firmemente en la juventud de aquella época?

Años de grande decadencia siguen a este período de florecimiento de las humanidades. En los comienzos del siglo XIX *la cultura mexicana se muestra notoriamente inferior a lo que había sido treinta años antes* (1). Esta es la época en que Heredia visita por primera vez a Méjico para cursar la carrera de Derecho en su Universidad. La decadencia de esta institución se había iniciado en el propio siglo XVIII es decir, "en el siglo de mayor esplendor autóctono que ha tenido México". Los colegios de los jesuítas, factor importantísimo, habían reducido a un punto muy limitado la importancia de la Universidad. En el movimiento humanístico a que antes hacía referencia, apenas interviene. Rígidamente escolástica en filosofía, rutinaria en la enseñanza jurídica, ofrecía, en los albores del siglo XIX, a las nuevas generaciones, moldes demasiado viejos de cultura. Luego, la fundación de escuelas especiales, la de Minas y la Academia de San Carlos, así como la organización de expediciones botánicas, acentúan, hacen mucho

(1) Las frases subrayadas son de Pedro Henríquez Ureña. Véase su estudio *Índice bibliográfico de la época de la Independencia*, inserto en la *Antología del Centenario* (primera parte, tomo II, pág. 661 y siguientes).

más visible, por la fuerza del contraste, esa decadencia. Heredia no recibió influencias de este centro; no podía dar vida a nadie, sino que la imploraban para sí misma. En cambio hubo de recibirla del medio literario de entonces.

Es este período esencialmente activo, aunque no poético. Es época de actividad política y social; momento de preparación, de tendencias disímiles, de influencias diversas. A excepción del dulce y sencillo Fr. Manuel Navarrete (muerto en 1809), no hay en Méjico un verdadero poeta en los veinte primeros años del siglo anterior. Pero hay cultivadores de la poesía que pugnan por romper los viejos moldes, unos siguiendo la primera manera de Batilo. otros decidiéndose por la segunda, por la que le coloca como progenitor de Quintana. Aquéllos vuelven a la tradición humanística, éstos rinden un culto último al brillantísimo don Luis de Góngora; y en medio de estas múltiples y encontradas tendencias, agitado ya el país por el espíritu de emancipación y libertad, la voz grave, robusta e insincera del capitán Roca, anuncia la entrada triunfal en la poesía mejicana de la oda quintanesca.

Colocad a Heredia dentro de estos límites, y llegaremos a esta conclusión: estos elementos de cultura preparan al Heredia del porvenir: el influjo profundo de los poetas salmantinos allí debió sentirlo por primera vez; ciertas notas de clasicismo formal, del siglo XVIII, que contrastan con su espíritu y que observamos con extrañeza en su obra, pueden explicarse por el ambiente humanístico de la época. La

primera afirmación no ha sido discutida por nadie; muchos de los defectos de Heredia (el falso sentimentalismo, el erotismo exterior...), así como algunas de sus virtudes, se explican por el influjo de los poetas salmantinos, como habrá de demostrárnoslo un posterior análisis. La segunda afirmación es necesario aquilatarla. Es menester comprobar ese ambiente humanístico.

Recorramos las páginas de la obra monumental, *Antología del Centenario,* y a cada momento encontraremos traducciones latinas. No son aisladas, no son fragmentarias: Ochoa traduce las *Heroídas* de Ovidio, y alguien compara la traducción a la clásica de Pero de Mexía; los hermanos Larrañaga (escribieron en el siglo XVIII, pero vivieron largos años del XIX) traducen obras de Virgilio en estilo pedestre y ramplón, y componen rapsodias poéticas, formadas de versos literales, unas veces. de reminiscencias clarísimas, otras, de las obras virgilianas. Aparecen *tratados de Latinidad,* se reimprime la *Instrucción para hacer versos latinos,* de Pedro Rodríguez y Arizpe, y en los periódicos diarios, en las célebres *Gazetas de literatura,* de Alzate, Horacio es traducido, imitado, parafraseado. Oid en qué forma se hacían esas traducciones (es el comienzo de la *Pérsicos Odi;* el traductor es Ochoa):

Los aparatos pérsicos no quiero;
ni las coronas con esmero insignes
ni el sitio busques; do exquisita rosa
tarda se cría.
Procuro sólo que el sencillo mirto,

nada le añadas: tanto a ti que sirves.
Bien está el mirto como a mí que bebo
bajo las vides.

¿Qué más? Un poeta civil como Quintana Roo (más interesante por su vida que por sus versos), al componer su oda *Al 16 de septiembre,* recuerda dos pasajes diversos de Horacio (1). El horacianismo fué poco poético, pero su influjo pesaba sobre todos.

Y Marcial, y nuevamente Ovidio, y Catulo, alcanzaron versiones más o menos imperfectas; y ampliándose el círculo, los acentos de profunda emoción lírica de Safo tienen un eco tenue, casi apagado en este coro de humanistas, poco o nada poetas, menos penetrados del espíritu antiguo que Abad y Alegre, pero humanistas al fin. En el *Diario de Méjico* aparecen tres traducciones, en una de las cuales el gusto severo de Pedro Henríquez Ureña (2), mi principal guía en esta rapidísima enumeración, encuentra alguna elegancia:

Un tiempo al poderoso
Padre dejaste, y la mansión dorada
del alto olimpo hermoso
y tirado tu carro delicioso
de las gentiles aves
con presto movimiento atravesaba
el aire, y yo observaba

(1) Reminiscencias notadas primero que nadie, por D. Marcelino Menéndez y Pelayo. Véase *Historia de la poesía Hispano-americana,* tomo I, pág. 107.

(2) Véase el excelente estudio. *Traducciones y paráfrasis en la literatura mexicana de la época de la independencia,* publicado en los *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología.* México, 1913, tomo V.

de mi florido bosque silencioso
el batir de sus alas sonoroso.

Todavía quedan otras manifestaciones de esta corriente humanística. El libro, excelente para su época (de su género no le hubo mejor en castellano hasta que aparecieron los clásicos estudios de Andrés Bello), *Tratado de Ortología y Métrica,* de Sicilia, produce en Méjico una reacción contra los procedimientos técnicos de muchos de los secuaces de Cienfuegos. El libro es comentado; don Andrés Quintana Roo le recomienda y vulgariza, y, despertadas sus aficiones métricas, escribe un *Tratado sobre el verso sáfico-adónico,* inspirado en un inflexible criterio clásico.

Todos los hechos que acabo de enumerar indican con claridad que, en medio de una profunda decadencia literaria, a las obras de los grandes humanistas del siglo XVIII respondían, a distancia, don Anastasio Ochoa, don Carlos María de Bustamante y los traductores anónimos de Catulo y Horacio, de Marcial y Ovidio, de Anacreonte y Safo.

El corte pseudoclásico de algunas composiciones de Heredia, por ejemplo, *La Prenda de la Fidelidad* (la encabeza una cita de Ovidio y está en forma de versos sáfico-adónicos, signo fatal del galo-clasicismo, del clasicismo-académico, y en general de todos los falsos clasicismos), se explica perfectamente con esta estancia de dos años en Méjico. Además, todo era propicio para que se produjera el clasicismo formal: recuérdese la vulgarísima anécdota de don Francisco Xavier Caro, que se asombraba de verle, a los

ocho años, traducir a Horacio, y el pasaje siguiente (citado por Piñeyro) de las memorias de don Francisco José de Heredia, padre del poeta:

> Caracas 25 de marzo de 1815... A José María que estudie todos los días su lección de lógica, y lea todos los días el capítulo del evangelio..., que repase la doctrina una vez por semana y el *Arte Poético* de Horacio que le hice escribir y de Virgilio un pedazo todos los días y los tiempos y reglas del *Arte*...

En suma, la misma educación que había de completar en su primera residencia en Méjico.

Otra de las corrientes literarias, que predominaban en el Méjico de aquellos años, era la representada por los poetas de la escuela salmantina. Esta tendencia influirá largos años en la elaboración de su arte. Es el centro, es el nudo en el problema de las influencias en Heredia.

III

Como el humanismo mejicano, es la poesía del grupo salmantino una de las formas de la reacción clásica. Hay una firme tradición estética en los poetas de este grupo, que los une en una escuela literaria, con caracteres, no ya formales, sino internos. Surge como movimiento de negación y protesta, niega la eficacia poética de la tendencia de Iriarte, protesta con elocuencia del prosaísmo de sus secuaces, y después afirma—y ésta es su más alta virtud—los ca-

racteres propios, distintivos del lenguaje poético. No se propuso por modelo—a pesar de llamarse escuela salmantina—al más clásico y sereno de los poetas españoles; no se fijó tanto en el ritmo interior de las palabras, ni aspiró a una visión completa de la vida, ascendiendo, por virtud maravillosa del espíritu, desde las verdades últimas hasta la verdad primera, comprensiva de todas; pero amplió el caudal poético, aunque adulterara la lengua con la introducción de voces bárbaras; renovó el prestigio del verso suelto, las formas retóricas se ampliaron, y, lo que fué más importante, a la trivialidad del asunto sustituyó un noble y levantado entusiasmo por los grandes hechos de la vida. Amó, con algún exceso, las pompas del lenguaje y gustó demasiado de las dificultades técnicas. Estos dos fueron sus principales defectos: pero ¡que paso tan gigantesco se había dado! ¡Cómo se columbraban ya en el horizonte los signos de la revolución romántica!

Si pudieran reducirse a precisas fórmulas las vicisitudes de una escuela, diría de la poesía salmantina que presenta dos aspectos fundamentales: el erotismo y el didactismo. Toda la rica variedad de matices y tendencias, más aparente que real, de las obras de Méléndez, Jovellanos, Cienfuegos y del mismo Quintana, puede concretarse en esas dos aspiraciones poéticas que parecen dividir en dos épocas el desarrollo de esta escuela. Meléndez Valdés, en su primera manera, representa la tendencia erótica; Jovellanos, caracteriza perfectamente la aspiración didáctica.

Meléndez Valdés es el poeta tipo de las limitaciones

del siglo XVIII. No hay pasión, sino apariencia de pasión en sus versos; no siente sino en una sola forma: en la exaltación del amor físico. Cubre su erotismo bajo distintas formas, mas siempre, ya en las almibaradas poesías bucólicas, ya en las de trascendencia social, es fácil distinguir esa nota lírica como la predominante. Si no hubiera vivido bajo el magisterio, lleno de virtud amable, pero intolerante y estrecho, de don Gaspar Melchor de Jovellanos, si hubiera conseguido libertarse una vez sola de las reglas y los preceptos retóricos, presentes en todos los momentos en su ánimo, la poesía de la emoción física habría alcanzado perfecto intérprete en Meléndez. Por eso su erotismo además de ser exterior y de ser uniforme, es también insincero.

Es incoloro, es tibio en la expresión de los afectos; todo lo precisa, aunque lo hace bajo formas convencionales. Nada hay tan apartado del espíritu lírico como el tomo I de sus poesías. Estas estrofas os dirán cómo entendía la lírica y cuán pobres eran las fuentes de su inspiración:

No con mi blanda lira
serán en ayes tristes
lloradas las fortunas
de reyes infelices...
Muchacho soy y quiero
decir mis apacibles
querellas, y gozarme
en danzas y convites.
En ellos coronado
de rosas y alelíes
entre risas y versos
menudeo mis brindis.

Las secciones en que, siguiendo el gusto retórico de la época, se divide el libro, las *Odas Anacreónticas*, los *Idilios,* las *Letrillas,* cumplen con exactitud ese mezquino programa. Y *Los besos de amor* (composiciones no insertas en esa edición) son la expresión más completa del erotismo de Meléndez. Las llamó traducciones de Juan Segundo, temeroso, sin duda, de que pudieran parecer demasiado livianas. Foulché Delsboc (1), eminente editor de estas poesías, ha cotejado el libro de Meléndez y los versos del autor de *Bassia,* y manifiesta que de las diez y nueve composiciones del poeta latino no hay un solo pasaje concordante con cualquiera de las odas del poeta español.

Estamos, pues, en presencia de un producto original de Meléndez. En general no ofrece notas distintivas de las que ya conocemos: las anacreónticas de este libro son tan inconsistentes como todas las anacreónticas. No hay pasajes brillantes, ni por la riqueza técnica, ni por los detalles pintorescos. Es una poesía lánguida del principio al fin, sin variaciones de tono. Sólo hay un momento en que el poeta se anima y en que asoma débilmente su personalidad: cuando la pura sensación física se apodera de él con tal fortaleza, con tan cruda energía, que lo convencional, los cortes y medidas, lo ajustado a ese o aquel modelo, todo un siglo XVIII, en fin, desaparecen por breve rato de su espíritu. En estas odas nada hay velado, nada presentido. No hay la más leve nota de espiritualidad, todo responde a la índole de la presente estrofa:

(1) Véase *Revue Hispanique.* tomo I, pág. 72.

Quando con tiernos brazos
me enlazas y rodeas,
y el cuello reclinando
el pecho y faz risueña,
tus labios a mis labios
¡oh!, blanda Nise llegas...

No fué Meléndez el único representante de este aspecto de la escuela salmantina: todos los poetas de su primer período fueron más o menos eróticos, aunque nunca en el grado en que lo fué Meléndez.

El didactismo domina en el segundo período. Es una tendencia mucho más noble, de matices más variados y precursora de la grande poesía social, reformadora e intérprete de las ansias libertarias de su siglo, de don Manuel José Quintana.

Era de fines utilitarios: el poeta era una entidad social. Debía intervenir en los asuntos públicos. debía legislar, debía ser la encarnación del espíritu reformista. Jovellanos es el gran maestro de esta clase de poesía: una pragmática de Carlos III sobre el duelo le mueve a escribir el *Delincuente honrado;* señalar los vicios de su patria, indicar sus remedios son los propósitos de sus sátiras a Arnesto, escritas "desde el centro oscuro de su prisión"; una reforma literaria que obligue al poeta a

cantar
los estragos del vicio, y con rugente
voz descubrir a los míseros mortales
sus apariencias engañosas

y tambien a

cantar las virtudes inocentes

que hacen al hombre justo y le conducen
a eterna bienandanza...

es la idea fundamental de la carta "a sus amigos de Salamanca", mientras que una aspiración austera a la soledad, al recogimiento, producida por el desengaño de los favores del mundo, da ocasión a su epístola a Anfriso, la de más alto pensamiento, impregnada de un suave tinte bucóico y con algo de aquel sereno estoicismo, expresado en forma precisa y utilitaria, que da vida imperecedera a los tercetos morales del *anónimo sevillano.*

Toda la poesía de Jovellanos tiene este mismo carácter. Está convencido del fin social del arte, y exige al poeta que descienda a la plaza pública y adoctrine a las multitudes. No hizo muchas composiciones de ese género, pero había latente en él un poeta civil. De su didactismo a la poesía civil no había sino un solo paso: fué el que dió Quintana, el que dió Meléndez (guiado por Jovellanos) al escribir su oda *al Fanatismo.* Como ha dicho don Marcelino Menéndez y Pelayo, en su poesía estaban los gérmenes del arte de Cienfuegos, de Quintana, de Gallego. La poesía civil, en su más amplio sentido, en lo que tiene de renovación política, nacional y humana, no es, al fin, sino un aspecto, un matiz, una variedad de esa tendencia didáctica.

En Heredia hay estos mismos aspectos: no es sólo la influencia de este o aquel autor: es la de toda una escuela, la de una tendencia estética. Se han señalado muchas semejanzas de forma: Cienfuegos dió ocasión al autor de la *Antología de poetas hispano-ame-*

icanos para escribir una página definitiva de crítica comparada; Cánovas, no obstante su criterio retórico (escribía en 1851), advirtió claras reminiscencias de Meléndez en la sección de Poesías amatorias de Heredia; pero la influencia mucho más honda, la que trasciende de la forma al espíritu poético, la que determina una orientación literaria que dura muchos años, no ha sido señalada con precisión.

Heredia es un poeta erótico y es un poeta social. Su erotismo es físico, exterior, como el de Meléndez; su poesía social, civil, es de fines utilitarios; es como la de Cienfuegos, como la de Meléndez (en su segunda época), como la de Quintana: es oratoria en la forma; es, por las ideas, utilitaria y renovadora; eco, vigoroso a veces, muy débil en ocasiones, del *filosofismo,* del *panfilismo,* de todos los grandes *ismos* de su siglo.

Espíritu apasionado, sincero, ligeramente voluble, no puede decirse que sus poesías amatorias sean convencionales: un tumulto de pasiones agita su alma; un presentimiento doloroso le embarga; pero al darles forma poética, la esencia lírica se escapa, porque todo allí está dicho "cual en una carta amatoria" (1), porque un ansia de precisión concreta la domina, porque no atina en las formas ideales del amor, sino en las físicas y materiales.

Así dice en *La Partida*:

¡Eres humana
y yo soy infeliz!..., en mi destierro

(1) Frase de Cánovas en su artículo de la *Revista de Ambos Mundos*, 1851.

en fiestas mil de juventud forzosa
viviré entre dolor, y tú cercada
que abrasará de tu beldad el brillo,
me venderás perjura,
y en nuevo amor palpitará tu seno,
olvidando del mísero Fileno
la fe constante y el amor sencillo;

y más tarde, en esta estrofa, da como la síntesis de ese erotismo:

Lesbia me ama, diré, y en mi partida
ese llanto vertió... Tal vez ahora
mi pañuelo feliz besa encendida,
y le estrecha a su seno
y un amor inmortal jura a Fileno.

Por este carácter poseen las poesías de esta sección un valor emocional muy escaso: lo mismo, exactamente que acontece con los poetas eróticos salmantinos.

El tono lírico que informa su composición a Lesbia (*La Partida*) (1) informa también sus otras poesías amorosas.

En *La Inconstancia* (que recuerda, por cierto—y entiendo que nadie ha reparado en esta semejanza—, en sus principios, el comienzo de la Epístola a Anfriso, de Jovellanos) el ardor pasional está expresado tan en sus detalles que toca en los límites del prosaísmo:

Mas, ¡ai!, el alma,
que fina te adoró, falsa te adora.

---

(1) Menéndez y Pelayo señala aquí claras reminiscencias de Meléndez.

No vengativo anhelaré que el cielo
te condene al dolor: se tan dichosa
cual yo soy infeliz; mas no mi oído
hiera jamás el nombre aborrecido
de mi rival, ni de tu voz el eco
torne a rasgar la ensangrentada herida
de aqueste corazón; no a mirar vuelva
tu celeste ademán, ni aquellos ojos,
ni aquellos labios do letal ponzoña
ciego bebí...

Cotéjense ambas tendencias eróticas, la de Heredia y la de Meléndez y demás poetas salmantinos, y tendremos que identificarlas. Notaremos en Heredia mayor sinceridad poética; pero la falta de espíritu lírico que encontrábamos en el erotismo salmantino hemos de señalarla aquí también.

Sigue Heredia el *didacticismo* de esa escuela en lo que éste tiene de poesía civil. Es la nota más duradera en el espíritu del poeta: a los diez y ocho años se ensaya con unos versos a las libertades españolas (Oda a *España libre* y al *Dos de Mayo*); la política de Itúrbide le hace poeta civil mejicano, escribiendo la *Oda a los habitantes de Anahuac:* su destierro le torna en intérprete elocuente de las libertades de Cuba; el panhelenismo de Byron le hace breves momentos cantor de la independencia griega; su segunda estancia en Méjico vigoriza en él el espíritu del americanismo, y en la *Oda a Bolívar* pugna por seguir, aunque en vano, la alta inspiración épica, únicamente épica, de Olmedo. En todo momento es el poeta de la libertad, de la renovación política, del mejoramiento social. El espíritu de esta parte importantísima de su

obra es el de Quintana; el procedimiento es también el mismo.

Sin los elementos de la escuela salmantina, no cabe dudar que este espíritu libertario se hubiera manifestado; pero no en la forma concreta, no como aspiración utilitarista, no con un fin directo, no dentro de un procedimiento oratorio, sino como una manifestación lírica, vaga, imprecisa, del modo admirable en que le contemplamos en las estrofas de la canción al Niágara y en la serena meditación *En el Teocalli de Cholula*. La poesía civil externa se desenvuelve dentro de los límites de esa escuela; la interna es privativa de Heredia, es la afirmación más vigorosa de la personalidad del poeta.

Como la tendencia civil de los poetas salmantinos—aunque con dicción menos rica, menos escrúpulos técnicos que en Gallego, menos elocuencia que en Quintana y recordando más, por su vehemencia y desorden, al incorrectísimo Cienfuegos—, tienden los versos de esta clase de Heredia al prosaísmo y a la declamación.

El fin político, el fin práctico, el didacticismo, en una palabra, llevan a Heredia a confundir el procedimiento lírico con el oratorio, el espíritu lírico con el de la elocuencia. Nada menos lírico que esas largas menciones nominales: la poesía de Heredia está sobrecargada de ellas. ¿No es esta misma falta de espíritu lírico lo que ha reducido a muy corto caudal el valor de la poesía quintanesca? ¿Por qué llegamos a entender tan tarde y tan mal. por qué no llegamos a compenetrarnos nunca con las odas guerreras de

Cienfuegos? Faltaron a todos estos poetas el don de las emociones, perspectivas amplias del espíritu, penetrante visión de las realidades poéticas absolutas: lo circunstancial, lo limitado, lo histórico, lo momentáneo, lo relativo, ahogaron en sus almas las voces líricas de la humanidad. Y tuvieron, sin embargo, un claro y amplísimo sentido de lo humano; fueron intérpretes de las ansias políticas de su siglo; cantaron las grandes conquistas; pero no vieron los matices de esos hechos, ni aspiraron a una interpretación espiritual de los mismos: de ahí lo monocorde y lo oratorio de su poesía.

Ejemplos diversos presenta la obra de Heredia en confirmación de lo que aquí se expone. Bástenos ahora un fragmento de la *Oda a los habitantes de Anahuac*. Caracteriza perfectamente al género y es de las más olvidadas de Heredia:

No en torpe desaliento así desmayes,
reina del Anahuac: alza la frente
y a tus hijos invoca. ¡Oh!, quién me diera
del vengador Tirteo
la abrasadora voz, ¡oh!, si pudiera
encender en los pechos mexicanos
aquesta hoguera que mi pecho abrasa
el amor de libertad. ¡Alzad del polvo
hijos de acamapichi! Ved al tirano
ante quien viles os postráis; ¿en vano
sufrido sabéis doce años de combates,
de sangre, de furor y de miserias?
¿Y esclavitud y abatimiento infame
de tanta sangre y penas y fatigas
será vil galardón? ¿Por qué lidiasteis?
¿Por mudar de señor? ¡Ay!, vanamente
de la patria en las aras inmolaron

mil víctimas y mil... Hidalgo, Allende,
Morelos valeroso, el sacrificio
que de la vida hiciesteis a la patria
infructífero fué; sí, vanamente
al morir con infamia en un cadalso
pensabais que la patria algún día
fuera libre, feliz, y vanamente
vuestra sangre preciosa regó el árbol
de la alma libertad, para que un día
cubriera el Anahuac su augusta sombra.
¡Campeones, infelices!, ¡ay!, el fruto
de vuestro acerbo afán y amarga muerte
hoy lo coge un traidor, no vuestra patria.
Iturbide lo coge: el que imprudente
de la opresión llevando el estandarte
con rabia os persiguió...
Miradle cual sepulta en horrendos calabozos
a cuantos osan alentar, serenos,
patriotismo y virtud. Sabio Tagoaga,
Tagle, Lombard, o Castro...

Y esta rapsodia la escribía Heredia el mismo año en que llegaba a las cumbres de la inspiración: el mismo año en que escribió la meditación *En el Teocalli de Cholula*.

Composiciones de mayor importancia literaria tienen ese mismo tono. Oid un fragmento de su célebre Epístola a Emilia, excelente en su parte descriptiva e impregnada en sus comienzos de suave melancolía.

Al brillar mi razón, su amor primero
fué la sublime dignidad del hombre
y al murmurar de patria el dulce nombre
me llenaba de horror el extranjero.
¡Pluguiese al cielo, desdichada Cuba,
que tu suelo tan sólo produjese
hierro y soldados! la codicia ibera
no tentáramos, ¡no!, Patria adorada,

de tus bosques el aura embalsamada
es al valor, a la virtud funesta.
¿Cómo viendo tu sol radioso, inmenso,
no se inflama en los pechos de tus hijos.
generoso valor contra los viles
que te oprimen audaces y devoran?

Fácil tarea sería la de multiplicar los ejemplos: *La Estrella de Cuba,* el *Himno del Desterrado,* su largo poema *Las Sombras,* su oda *Contra los Impíos* ofrecen el mismo carácter. Todas estas composiciones oscilan entre el estilo prosaico y el oratorio: no es el enfasis de los menores defectos de Heredia, ni lo fué tampoco en Cienfuegos y en Quintana, ni mucho menos en don Juan Nicasio Gallego.

Representa, pues esta influencia dos elementos capitales en la elaboración de la obra de Heredia: el erotismo físico y la poesía civil externa. Casi todo Heredia queda explicado en virtud de esta influencia.

IV

Mucho más vaga, con caracteres muy imprecisos es la que ejerce en su obra la escuela romántica.

Sus relaciones con el romanticismo han sido fijadas de un modo definitivo por Menéndez y Pelayo, y vana empresa sería la de volver sobre discusiones—más bien formales que esenciales—planteadas y resueltas con la profunda visión crítica del atuor de las *Ideas Estèticas en España.*

No cumplió Heredia con el programa romántico;

pero no hay duda que de su obra, como de la de Cienfuegos, brotan a raudales hechos e ideas precursores de esa revolución literaria.

Fué su poesía, he de decirlo con las palabras del crítico español, "como aurora tenue del romanticismo". No hubo en ella franca tendencia, sino inicio de una tendencia romántica, que comienza a manifestarse por las traducciones e imitaciones de Ossián.

Los poemas de Macpherson, no obstante el artificio ingenioso con que están elaborados, que descubren claramente los esfuerzos tenaces de una adaptación a lo primitivo, siempre aspirada y conseguida casi nunca, traían a la poesía del siglo XVIII dos elementos nuevos, esencialmente románticos: el misterio, el prestigio de lo sobrenatural y fantástico, y el amor como centro de la vida y con manifestaciones sentimentales. Las escenas se desenvuelven en un ambiente crepuscular; un sentimiento de secreto terror, de vago y doloroso presentimiento domina a sus personajes; una fuerza desconocida y misteriosa rige sus acciones. Y el amor en la vida y en la muerte, más fuerte que la vida y que la muerte, reminiscencias de las grandes epopeyas del ciclo bretón, es el centro de los poemas apócrifos de Ossián.

Por eso vemos que el genio amplísimo y sereno de Goethe aprovecha largos pasajes enteros de la obra de Macpherson en las últimas páginas, llenas de penetrante melancolía, del *Werther*. Por eso casi todos los grandes ingenios del romanticismo pagaron algún tributo al pseudo Ossián, hoy—suerte común de

los libros apócrifos—, tan en completo descrédito, no leído ni en la primera juventud, pero que cierta virtud estética debió tener cuando fué la fuente de inspiración de artistas muy diversos, superiores todos a él, aunque tan lejanos de la verdadera poesía primitiva como el propio Macpherson.

De esos dos elementos de la poesía ossiánica (el ambiente de misterio y sobrenatural prestigio y el amor con manifestaciones sentimentales), Heredia se muestra más aficionado al primero, quizá más en armonía con su talento descriptivo. Fuera del fragmento de *Oina Morul* (donde se desenvuelve un conflicto análogo al de Romeo y Julieta, en el que se observa la misma tendencia al artificio, advertida también en la inmortal tragedia shakespiriana), la parte pasional de Ossián no ha llegado a Heredia. Todo lo contrario sucede con la descriptiva: recuérdense los fragmentos de *A la luna, La batalla de Klora, Al sol* y la pintura del personaje ossiánico *Morar*: este último pasaje he de trasladarlo en parte, no sólo por su concentrada energía, sino porque revela el procedimiento directo, naturalista, patrimonio de las epopeyas antiguas:

Veloz era, Morar, bien como ciervo
que en el desierto piérdese; terrible,
cual ígneo meteoro: atroz tormenta
era tu saña y en la lid tu espada
relámpago funesto parecía.
Era tu voz como torrente hinchado
tras gruesa lluvia: cual profundo trueno,
que retumba en los montes apartados.
A muchos derribó tu brazo fuerte;

los consumió la llama de tu ira,
mas al volver de la feroz batalla,
¡cuán apacible y pura ví tu frente!
Era tu faz como del sol el disco
tras de la lluvia; cual brillante luna
en el silencio de la calma noche;
tranquila, bella, como el hondo lago
cuando se acalla el viento estrepitoso.

Las otras manifestaciones románticas de Heredia consisten en traduciones e imitaciones de Byron, Millevoye, Lamartine... No explican nada esencial en Heredia: quizá Byron tenga alguna parte en su himno a Grecia (1); pero el influjo no debe considerarse sino formalmente, ya que Heredia y el autor del *Manfredo* (poeta contra el cual se nota una grande reacción en la crítica inglesa) son espíritus disímiles.

Si en algún poeta del romanticismo quisiéramos hallar otras relaciones con Heredia que no sean incidentales, que se manifiesten más bien por cierta identidad que por traducciones e imitaciones, citaría el nombre de Carlos Millevoye. En mérito estético está en plano inferior a Heredia: no son los cambios del gusto ni las nuevas corrientes literarias lo que han hecho que la obra de Millevoye tenga un interés meramente histórico; no; es su misma medianía. Sin embargo, a medida que recorro sus viejos libros, guiado en la peregrinación por su reciente biógrafo Pierre Ladué (2), me convenzo de que junto

(1) Ya lo ha observado el autor de la *Historia de la poesía hispano-americana.*

(2) Véase su obra: *Un précurseur du Romantisme Millevoye (1782-1816). Essai d'Histoire Littèraire.* Paris, Perrin et Cie, 1912.

al poeta de los juegos florales, de los concursos de Lyón, del cantor encogido y académico de las glorias del primer Imperio, del aspirante perpetuo a la Academia, del poeta de sociedad, fino, cortés, amable, disertante encantador sobre todos los lugares comunes, claro, con claridad francesa, esclavo del tópico, seco, impersonal, sin alma, había un apasionado de la naturaleza, un poeta bucólico latente, un espíritu ávido de la melancolía del crepúsculo y de las tardes otoñales.

Poeta de transición, ni clásico franco, ni romántico definitivo; poeta híbrido, que respeta la dictadura de Boileau y se ve arrastrado por la sentimental naturaleza de Bernardino Saint-Pierre, no acierta a concretar su aspiración bucólica, su vaga poesía naturalista en una forma artística adecuada; las vacilaciones del poeta, su inseguridad, la lucha demasiado visible entre el espíritu y la forma, la imprecisión de la frase poética impiden la plena manifestación bucólica: es una poesía que no llega a realizarse, pero que se presiente, que se adivina. Entre los objetos naturales y el goce y el dolor humanos, hay en los versos de Millevoye una afinidad secreta, señalada no del modo vigoroso, como se observa en Heredia, sino de una manera algo monótona, limitada, pero poética, sin duda: así dice en las estrofas de su canción a *La flor,* que me place citar en la traducción de Heredia:

Flor solitaria y modesta,
que del valle fuiste honor,
tus restos vagan marchitos

al soplo del Aquilón.
Igual suerte nos oprime,
cedemos al mismo Dios;
una hoja te quita el viento
y un placer nos dice adiós.
Ayer la bella pastora,
viendo tu fresco verdor,
que su hermoshra realzara
envanecida esperó.
Mas ¡ay!, sobre el mustio tallo
te inclinaste con dolor,
y su amante cuidadoso
encontrarte no logró.
A su vuelta suspiraba:
no te aflijas, ¡oh pastor!,
aún vive tu fiel amante;
sólo perdiste la flor.
¡Mísero!, mi dulce amiga,
como una sombra pasó,
y la dicha de mi vida
cual sueño se disipó.
Bella fué, joven y amable:
su brillo se marchitó,
y tres veces en su tumba
la hierba reverdeció.
¡Ay!, escuchar imagino
su dulce, argentada voz,
y que me dice: "Te aguardo:
¿olvidaste ya mi amor?

Naturaleza poética superior la de Heredia, la compenetración entre el mundo físico y nuestro mundo interior es mucho más intensa en su obra. Partía, no obstante de la misma base, que la poesía de Millevoye, aunque ascendiera a cumbres poéticas a que nunca pudo llegar la musa modesta, de cortas alas, del cantor de *La caída de las hojas.*

En esto, únicamente en esto, estriba la similitud

de espíritu; no es una influencia, como se ve: es una concordancia, una armonía espiritual basada en una misma interpretación melancólica del mundo físico.

VI

Este largo proceso, seguido con minuciosidad que muchos juzgarán de prolija, nos pone frente a frente, sin una nube, sin una sombra de elementos circunstanciales y de época que nos estorbe su recta apreciación, del Heredia actual.

Excluídas quedan del cuadro de los valores actuales su poesía erótica, su poesía civil externa: interesan, para explicar su evolución, la formación de su espíritu; pero son circunstanciales, elementos relativos, accesorios en el arte legítimo de Heredia, en el poeta de la generación presente y de las venideras.

Este arte capaz de resistir todas las mudanzas del gusto, siempre joven y siempre nuevo, inexhausto, lleno de emoción lírica, y que confirma, al cabo, el dictado de poeta nacional, poeta nacional por antonomasia, que se acostumbra dar a Heredia, se manifiesta en dos formas: en la visión sintética de las descripciones y en la poesía civil interna.

Espíritu de percepciones rápidas, el mundo físico hiere su imaginación en su conjunto, y los detalles sólo se presentan cuando poseen una virtud de síntesis complementaria. Desaparece el procedimiento

enumerativo (1); en rasgos firmes y precisos nos da la plena visión de las realidades exteriores. En el rasgo descriptivo, en aquella síntesis perfecta de los atributos de un objeto, más bien que en la descripción total, está la eficacia artística de las poesías de Heredia. Cada palabra tiene su color adecuado, su propio matiz: si en algún momento llegó a la selección verbal, es en estas admirables síntesis descriptivas: así cuando describe los rápidos del Niágara:

Sereno corres, majestuoso · y luego
en ásperos peñascos quebrantado,
te abalanzas violento, arrebatado,
como el destino irrestible y ciego...
El alma mía
en vago pensamiento se confunde
al mirar esa férvida corriente,
que en vano quiere la turbada vista
en su vuelo seguir al borde oscuro
del precipicio altísimo: mil olas,
cual pensamiento rápidas pasando,
chocan, y se enfurecen,
y otras mil y otras mil ya las alcanzan,
y entre espuma y fragor desaparecen.

Y más tarde, un rasgo final, un *detalle*, es el complemento, el *coronamiento* de aquella síntesis riquísima en color y luz:

Nada, ¡oh, Niágara!, falta a tu destino,
ni otra corona que el agreste pino
a tu terrible majestad conviene (2).

---

(1) Véase Miguel Antonio Caro (Estudio sobre Bello) y Menéndez y Pelayo, *Historia de la Poesía hispano americana.*

(2) Véase el excelente estudio de Alfonso Reyes *El paisaje en la poesía mejicana.* p. 43 Incidentalmente se hace en esa monografía uno de los más serenos y penetrantes juicios de la obra de Heredia.

Un valor más alto, profundamente lírico, tienen las composiciones descriptivas: la compenetración del poeta con la naturaleza, la armonía, el ritmo que se establece entre el mundo interior y el de la realidad física. Los versos más débiles de Heredia cobran cierta vida poética por esa afinidad. En *Desamor,* poesía vehemente, pero prosaica y de puro erotismo físico, hay momentos en que el espíritu lírico se difunde por la composición: es que aparece el poeta de la naturaleza en Heredia:

¡Salud, noche apacible! ¡Astro sereno,
bella luna, salud! Ya con vosotras
mi triste corazón de penas lleno
viene a buscar la paz! Del sol ardiente
el fuego me devora;
. . . . . .
Sola tu luz...
sabe halagar mi corazón...
Hora serena en la mitad del cielo
ríes a nuestros campos agostados...
. . . . . .
Calla toda la tierra embebecida
en mirar tu carrera silenciosa;
y sólo se oye la canción melosa
del tierno ruiseñor, o el importuno
grito de la cigarra: entre las flores
el céfiro descansa adormecido;
el pomposo naranjo, el mango erguido
agrupados allá, mi pecho llenan
con el sublime horror que en torno vaga
de sus copas inmóviles...

La melancolía de su espíritu le hace poeta del crepúsculo. ¡Cómo responden estos crepúsculos de los trópicos a los crepúsculos interiores del poeta! El

sentido de los momentos suaves, de las cosas lejanas, de las veladas perspectivas, da como un tinte elegíaco a sus versos crepusculares.

No es por su aspiración filosófica, ni por la relativa sobriedad de dicción, ni por la energía en los rasgos descriptivos por la que la meditación *En el Teocalli de Cholula* es un producto aislado en su obra poética y la más alta expresión de su arte lírico. Es por la vida interior que en ella palpita, por su valor emocional, por su poder evocativo:

> Era la tarde: su ligera brisa
> las alas en silencio ya plegaba
> y entre la hierba y árboles dormía,
> mientras el ancho sol su disco hundía
> detrás de Iztaccihual. La nieve eterna
> cual disuelta en mar de oro, semejaba
> temblar en torno de él; un arco inmenso
> que del empíreo en el cenit finaba
> como espléndido pórtico del cielo
> de luz vestido y centelleante gloria,
> de sus últimos rayos recibía
> los colores riquísimos. Su brillo
> desfalleciendo fué: la blanca luna
> y de Venus la estrella solitaria
> en el cielo desierto se veían.
> ¡Crepúsculo feliz! Hora más bella
> que la alma noche o el brillante día,
> ¡cuánto es dulce tu paz al alma mía!

¡Tal parece que la quietud de la tarde, aquella suspensión de la vida externa, aquel manso recogimiento de las cosas restablecen en el espíritu de Heredia el orden, la interior armonía, dándole algo de la serenidad clásica!

De este penetrante sentimiento de la naturaleza,

de este sentimiento íntimo del mundo físico brota también la poesía civil interna de Heredia. Era demasiado fuerte su ansia de liberación, era muy amplio y generoso su humanitarismo para que no trascendieran a las composiciones de esta índole. El poeta civil existió siempre en Heredia, y tiene razón don Enrique Piñeyro cuando, en polémica con Menéndez y Pelayo, afirma que es la nota patriótica la distintiva de sus versos.

No surge aquí con violencia, es menos vibrante; pero, quizá, por lo mismo, es más íntimamente lírica, con un lirismo más condensado. Surge como recuerdo, como nota pasajera, como alusión momentánea: en realidad es el espíritu, la vida de la composición. ¡Cómo se olvidan en la canción al Niágara la riqueza de color, las maravillas de descripción sintética ante esta nota suave, melancólica, envuelta en vaporosos tintes de elegía!:

Mas, ¿qué en ti busca mi anhelante vista
con inútil afán? ¿Por qué no miro
alrededor de tu caverna inmensa
las palmas, ¡ay!, las palmas deliciosas,
que en las llanuras de mi ardiente patria
nacen del sol a la sonrisa, y crecen,
y al soplo de las brisas del Océano,
bajo un cielo purísimo se mecen?

El círculo se hace más amplio: no son los recuerdos patrióticos (cuyo influjo en estas composiciones puso de relieve hace muy poco tiempo la elocuente y sobria palabra del doctor Sánchez de Bustamante) lo que únicamente informa la poesía civil interna de

Heredia; si fuera así, tal nombre resultaría algo pomposo y muy impropio. Es el espíritu libertario, humanitarista, lo que le domina: ante el orden, ante la quietud de la naturaleza, comprendida con visión tan melancólica, la opresión de los gobiernos, la tiranía en la vida colectiva, se levantan enérgicos en su espíritu y aparecen en sus versos como antinomia como contraste doloroso:

Hallábame sentado en la famosa
Choluteca pirámide. Tendido
el llano inmenso que ante mí yacía,
los ojos a esparcirse convidaba.
¡Qué silencio! ¡Qué paz! ¡Oh!, ¿quién diría
que en estos bellos campos reina alzada
la bárbara opresión, y que esta tierra
brota mieses tan ricas, abonada
con sangre de hombres, en que fué inundada
por la superstición y por la guerra?...

Y esto se dice en la Meditación del Teocalli, la más personal y lírica de sus composiciones, la más apartada de la lucha, de las tempestades políticas, escenario propio del poeta civil.

En su *Himno al Sol,* el cuadro descriptivo se interrumpe y surgen serenos unas veces, otras en contrastada violencia los recuerdos patrióticos y las ansias de liberación:

¡Mi patria! ¡Oh, sol!
¿A quién debe su gloria,
a quién su eterna virginal belleza?
Sólo a tu amor. Del Capricornio al Cáncer,
en giro eterno recorriendo el centro,
jamás de ella te apartas, y a tus ojos

de cocoteros cubrese y de palmas
y naranjos....., cuya poma
nunca destroza el inclemente hielo.
Tus rayos en sus vegas
maduran la más dulce de sus plantas,
y del café las sales deliciosas,
cuando en tu ardor vivífico la viertes...

Y el poeta civil—con menos sentido estético—aparece otra vez en esta estrofa dedicada a la destrucción de los incas:

¡Oh, dulcísimo error! ¡Oh, sol! Tú viste
a tu pueblo inocente...
como pálida mies gemir segado.
Vanamente sus ojos moribundos
por venganza o favor a ti se alzaban.
Tú los desatendías;
y tu carrera eterna proseguías,
y sangrientos y yertos respiraban.

No hay en estos versos una aspiración política inmediata; mas la visión de la patria, vaga y melancólica, penetra y se difunde en las poesías descriptivas Es fuerte y firmemente personal el sentimiento de la naturaleza en Heredia; pero no es simple, sino que a él se une la pasión patriótica, que es como el alma de su canción al *Niágara*, momentánea, pero enérgica nota de su *Meditación en el Teocalli*, y el centro mismo, centro espiritual de su *Himno al Sol*. Y es tan amplia y esencialmente humana la pasión patriótica de Heredia, que espíritus tan ricamente dotados como don Manuel Sanguily, no ven en él tan sólo al intérprete de las aspiraciones cubanas, sino al poeta, al gran poeta del *americanismo;*

es decir, "*de ese sistema de ideas cuyo término es la federación, cuya base es la autonomía, cuya forma es la república y cuya esencia es la democracia*" (1). Haya llegado o no Heredia a la interpretación poética de este sistema de ideas, es lo cierto que en sus versos patrióticos, sobre todo en los que son menos externos, hay elementos nuevos que anuncian el advenimiento de un nuevo ideal, su próxima realización en la vida política de América. Hay un sentido exacto de lo colectivo y general: sin precisión prosaica se define la personalidad del pueblo, se afirman sus atributos y viene a ser como el personaje central de esta nueva poesía, profundamente democrática. Espíritu amante de lo concreto, este concepto de la vida colectiva no es una pura abstracción, sino que se reviste de los caracteres de una realidad viva, llena de movimiento, iluminada por sol de otoño y de crepúsculo, algo prosaica a veces, pero reveladora siempre de la aspiración filosófica del poeta, de su vehemencia, de su ansia de liberación universal. Algo oratorios parecen a nuestros gustos de hoy muchos términos prosaicos que encontramos en ellos; son demasiado exteriores los versos últimos de la *Oda a Bolívar,* pero son también como perfecta síntesis poética de los ideales democráticos.

Nada expresará con mayor energía la angustia y el tristísimo presentimiento que dominan al espíritu

---

(1) Véase el magistral y elocuentísimo discurso pronunciado por D. Manuel Sanguily, en el Círculo de Artesanos en San Antonio de los Baños, el 22 de marzo de 1890, publicado en *La Tribuna* de la Habana, suplemento de 27 de marzo de 1890.

americano, apenas terminada la lucha de emancipación, que aquel verso con que, dirigiéndose a la soberanía del pueblo, termina la oda:

No a su terrible majestad atentes,

pues entonces, como había dicho antes en tres versos enérgicos también, aunque sin poética energía:

El pueblo se alza, y su voraz encono
sacrifica al tirano,
que halla infamia y sepulcro en vez de trono.

* * *

Poeta de la naturaleza, poeta civil—en sus dos manifestaciones—, la esencia de su arte es el sentimiento de la patria y su sentido de *humanidad*. Si hubiera en él tan sólo fuerza y color en las descripciones o elocuencia enérgica en sus poesías patrióticas, Heredia tendría ciertamente un interés formal, pero no hubiera encarnado nuestras aspiraciones y presentido las de un continente. Dió con el alma espiritual del paisaje: penetrado de ella, llegó a identificarla plenamente con el alma, a medio formar, entonces, de nuestra patria, y apartada su vista de las cosas exteriores, fueron borrándose los matices de la naturaleza física y fué acentuándose cada vez más, para decirlo con la expresión de Hegel, *el imperio infinito del espíritu*.

De ahí que haya en su poesía un interés definitivo y humano. La tristeza, el espíritu elegíaco—nunca

más en armonía con nosotros como en estos momentos en que deplora la Sociedad de Conferencias la muerte prematura de uno de sus miembros más jóvenes y prestigiosos, y yo la del amigo íntimo con quien tuve dulces, inolvidables comunicaciones espirituales (1)—, la tristeza, el espíritu elegíaco caracterizan en Heredia su interpretación de la naturaleza; diríase que en él, a medida que se depura su poesía naturalista, el mundo de las cosas, tenuemente, con lentitud, desaparece ante el mundo de las almas.

FIN

(1) José Enrique Montero.

ÍNDICE

	Páginas.
DEDICATORIA	7
Ensayos de literatura cubana	9
Los orígenes de la poesía cubana	17
Romances tradicionales	83
Gertrudis Gómez de Avellaneda	187
José María Heredia	221

12192115

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU